Adiestramiento Técnico para Guitarristas

Ricardo Barceló

Versión Bilingüe
ESPAÑOL - PORTUGUÉS

RM
GRUPO REAL MUSICAL

Adiestramiento Técnico para Guitarristas

Ricardo Barceló

GRUPO REAL MUSICAL

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Fotocopiar está legalmente prohibido

PREMIO NACIONAL 1980

PREMIO NACIONAL 1981

PREMIO NACIONAL 1982

PREMIO NACIONAL 1984

PREMIO NACIONAL 1985

PREMIO NACIONAL 1986

PREMIO NACIONAL 1987

PREMIO NACIONAL 1988

PREMIO NACIONAL 1989

PREMIO NACIONAL 1990

PREMIO NACIONAL del Ministerio de Cultura

Premios concedidos a

GRUPO REAL MUSICAL

Esta obra ha sido diseñada, coordinada y supervisada por el Departamento Editorial de Real Musical Publicaciones y Ediciones.

GRAFÍA MUSICAL: Carlos Lugo.
MAQUETACIÓN: Alejandro Serrano Gallego.
PORTADA: Alejandro Serrano Gallego.

© 2001 by Real Musical
M-501. Km. 9,300
28670 Villaviciosa de Odón (Madrid)
Apdo. de correos 101
E-mail: editorial@realmusical.com

1ª Edición, Enero 2001

All rights reserved for all countries in the world.

Imprime: Artes Gráficas Guemo, S.L.
Febrero, 32. 28022 Madrid
Depósito Legal: M.7.429-2001
I.S.B.N.: 84-387-0846-3

GRUPO REAL MUSICAL

Apdo. 101. 28670 VILLAVICIOSA DE ODÓN (Madrid)
www.realmusical.com E-mail: editorial@realmusical.com

Indice

Parte teórica

Relación gestual entre ambas manos 9
La técnica en diferentes estilos instrumentales 10
La mano derecha 12
Desplazamiento de la mano derecha 14
Potencia y belleza del sonido 15
Toque yema-uña sucesivo 15
Toque yema-uña simultáneo 17
Forma y acabado de las uñas 18
Cuidado y mantenimiento de las uñas 21
La mano izquierda 23
El entrenamiento diario del guitarrista 25
Indicaciones generales para los ejercicios 27

Parte práctica

Escalas cromáticas con nota pedal 30
Acordes disueltos 31
Escala mayor 32
Escala menor natural 33
Escala menor armónica 34
Escalas basadas en los modos antiguos 35
- Fa Jónico 37
- Sol Dórico 38
- La Frigio 39
- Si♭ Lidio 40
- Do Mixolidio 41
- Re Eólico 42
- Mi Locrio 43

Ligados 44
Ligados para mano izquierda sola 45
Trémolo 46
Velocidad 47
Arpegio en todas las cuerdas 48
Arpegio para mejorar el control del pulgar 49
Arpegio con diseño rítmico-melódico en los bajos 50
Arpegio por deslizamiento 51
Rasgueos 52
Cejas parciales 53

RM 154028

A Ana Abeijón y Carlos Barceló
por su apoyo, siempre

RM 154028

Prólogo

El aprendizaje de la guitarra está sufriendo un cambio de paradigma, y beneficiándose de él.

Nuevos conceptos técnicos y pedagógicos se han impuesto casi subterráneamente en las últimas décadas, junto con una considerable elevación del nivel general de competencia de los ejecutantes.

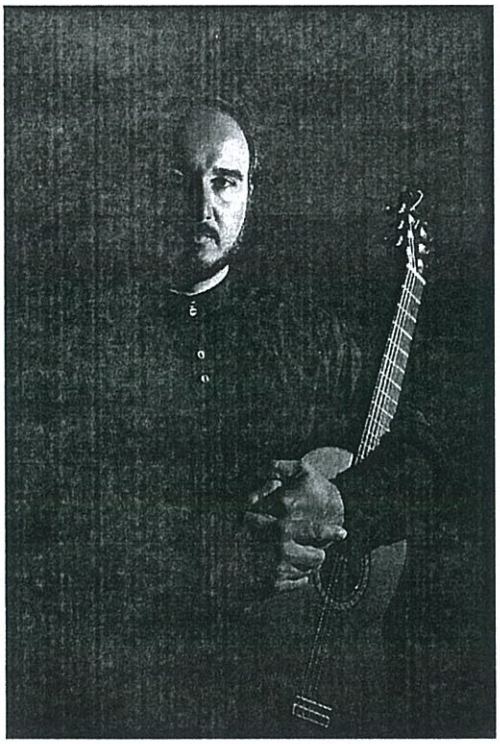
Sin embargo, los textos de estudio, sobre todo aquellos dedicados a los que comienzan a avanzar hacia niveles superiores en el estudio de este bello y difícil instrumento, no han acompañado - en general - esta evolución.

"Adiestramiento Técnico para Guitarristas" es una de las felices excepciones, y no tengo dudas de su éxito, ya que presenta los conceptos técnicos de un modo claro y ordenado. Los ejercicios incluídos permiten y fomentan la participación inteligente del estudiante en su propio aprendizaje, y su desarrollo musical paralelamente al de su competencia instrumental. Esto no es accidental, ya que Ricardo Barceló es también un compositor de imaginación. Este libro viene a llenar una acuciante necesidad del aprendizaje de la guitarra."

Eduardo Fernández
Montevideo, 3 de agosto de 2000.
(Uruguay)

RM 154028

Ricardo Barceló
Curriculum Vitae



Guitarrista y compositor Hispano-uruguayo. Egresado del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Estudió interpretación y técnica de la guitarra con Eduardo Fernández, Abel Carlevaro, Demetrio Ballesteros y M. Angel Girollet, entre otros profesores. Completó su formación guitarrística en varias master- classes, destacando las realizadas por Leo Brouwer y David Russel.

Ganador de los premios "Alirio Díaz" (Sevilla 1987) y "Abel Carlevaro" (Madrid 1990). Perteneció al Taller de Música Contemporánea de Montevideo dirigido por el compositor y bandoneonista René Marino Rivero.

Se ha presentado como solista e integrando formaciones camerísticas en las ciudades más importantes de su país de origen y también en otros países como Argentina, España, Portugal y Ucrania.

Es autor de "La Digitación Guitarrística"; "20 piezas fáciles para dos y tres guitarras", obras para guitarra solista y música de cámara. Es responsable de la revisión y digitación de varias composiciones de Francisco Tárrega y de otros músicos españoles. Sus obras han sido editadas por Real Musical y Lemoine.

En 1998 produjo el disco "Por las calles de Maldonado" con el sello Plectrum-Factor, con composiciones propias para guitarra solista y duos. En el mismo año participó en el Festival Iberoamericano de Kiev (Ucrania). También intervino en el Festival de Faro 2000, acompañando al tenor Luciano Pavarotti y en la ópera "The English Cat" de H. W. Henze junto a la Orquesta Nacional de Oporto dirigida por João Paulo Santos. Su nombre aparece en el "Diccionario de la Música Española e Hispano -Americana" editado por S.G.A.E.

Además de haber impartido varias master-classes, ha sido invitado para integrar jurados y participar en conferencias sobre la guitarra. Lleva casi veinte años ejerciendo la docencia (Conservatorio de Música de Maldonado-Uruguay; Conservatorios y Escuelas de Música de España y Portugal) y también desarrollando su faceta de intérprete. Actualmente reside en Portugal donde mantiene actividad musical como solista e integrando diversas agrupaciones camerísticas. Es profesor del Conservatorio Regional de Vila Nova de Gaia; del Conservatorio de Maia; de la Academia Valentim Moreira de Sá en Guimarães y de la Escuela Municipal de Música "José Atalaya" de Fafe, donde integra la dirección pedagógica.

RM 154028

Dice la crítica:

Del C.D. "Por las calles de Maldonado":

"Encanto espontáneo"

"Compositor y guitarrista disfrutable" **(El País).**

De su Estudio N° 2:

"...es una pieza maestra..." **(Leo Brouwer).**

Del libro "La Digitación Guitarrística":

"There are some excellent ideas with very clear illustrations..."

"...the contents are extremely valuable. I highly recommend it to anyone..." **(Classical Guitar).**

...debería formar parte de la biblioteca didáctica de todo profesor y estudiante. **(David Russel).**

RM 154028

Relación gestual entre ambas manos

División virtual entre el pulgar y el resto de los dedos como dos mitades de la mano.

En el libro "La Digitación Guitarrística" [1] es dado un novedoso concepto de Posición para la mano izquierda (Pos I; II; etc.). La Posición es definida por la situación del pulgar detrás del mástil, (en lugar de ser definida por el dedo 1, como es tradicional), interpretando como dos partes fundamentales y complementarias la dicotomía **Pulgar-Resto de los dedos**.

Quiero exponer, basándome en ese concepto, algunas ideas relacionadas con el funcionamiento adecuado de la mano derecha, sobre el que se ha profundizado menos en los tratados o manuales guitarrísticos, limitándose su estudio a ejercicios más o menos útiles, dependiendo los resultados más de la preparación teórico-práctica del usuario y de su capacidad de observación que de la mera realización de los estudios o ejercicios bien intencionados, pero insuficientes por si mismos por ser simples herramientas. Redescubramos, ahora mismo, experimentando en nuestras propias manos, de forma inocente pero atenta, que los pulgares son oponibles al resto de los dedos, es decir que pueden ir al encuentro de todos y de cada uno de ellos con mínimo esfuerzo.

En cambio, índice, medio y anular, sólo consiguen importante movilidad yendo hacia dentro o fuera de la palma (cerrando o abriendo la mano), aunque también son capaces de separarse bastante entre sí, con cierto esfuerzo, lo que llamamos apertura angular, que entre pulgar e índice (o el conjunto de los demás dedos) es fácil y mucho mayor. Un alto dominio de la técnica de la mano derecha exige normalmente la ausencia de oposición directa del pulgar hacia los demás dedos usando la apertura angular entre **p** e **i**, para que no haya interferencias en los recorridos en sentido opuesto del pulgar y del resto de los dedos transversalmente a las cuerdas; lo que significa que, después del ataque, el extremo del índice debería estar muy próximo a la musculatura del pulgar, en su nacimiento. Esa gestualidad tiene relación con el traslado parcial en la mano izquierda. Generalmente, el pulgar izquierdo tiene una actitud pasiva, pero cuando en la mano izquierda aplicamos la técnica denominada traslado parcial, ella se lleva a cabo usando la apertura angular entre el pulgar y el dedo 1, abandonando la oposición directa habitual entre estos dedos. En estos ejemplos de algunos tipos de trabajo que realizan la mano izquierda y la mano derecha, podemos descubrir gestos equivalentes en situaciones técnicas totalmente disímiles, que en este caso tienen en común la división virtual de la mano en dos partes: el pulgar y el resto de los dedos. Veremos más adelante varios casos de equivalencia de gestos entre ambas manos.

[1] R. Barceló - Real Musical - 1995

La técnica en diferentes estilos instrumentales

Muchos alumnos no entienden muy bien cual ha sido criterio aplicado en el ámbito de la guitarra clásica para adoptar el sistema técnico convencional y surgen muchas preguntas relacionadas con los usos técnicos de guitarristas de otros géneros musicales, fuera de la ortodoxia de la guitarra clásica, que espero que queden contestadas con lo siguiente.

La posición funcional más sana -desde el punto de vista ergonómico- y adecuada -desde el punto de vista instrumental- para colocar la guitarra formando una unidad con nuestro cuerpo, se ha venido decantando, por lo menos, desde hace dos siglos. Podemos ver en retratos de Carcassi de su época una posición que podríamos llamar moderna, aunque el tamaño de la guitarra romántica era inferior al del instrumento actual. Sor y Aguado contribuyeron con sus métodos teórico-prácticos analizando dicha problemática. Varios estudiosos del tema llegaron a la misma conclusión: sin usar otros elementos ajenos a la guitarra (trípode de Aguado y otro tipo de soportes) se obtienen mejores resultados en la mayor parte de las situaciones apoyando la guitarra sobre la pierna izquierda, con el mástil bastante levantado y adelantado en relación a la parte derecha del instrumento, como lo sostiene Abel Carlevaro[2]. Para conseguir la presentación del mástil detallada, se aumenta la altura - en relación al suelo- de la parte izquierda de la guitarra. Para conseguirlo podemos apoyar el pie izquierdo sobre algún objeto del tamaño necesario (pedales, bancos, etc.) o subiendo la guitarra a partir de la pierna apoyada directamente en el suelo (soportes adhesivos o a presión fijados a diferentes partes de la guitarra) como lo indica Eduardo Fernandez[3]. Otras posturas pueden ser funcionales también, pero a veces limitativas. Son funcionales si permiten la realización de la totalidad de las maniobras técnicas ligadas a un cierto estilo, por lo que no dejan de ser válidas en ese campo si se logran los objetivos previstos. Un observador imparcial puede notar la falta de naturalidad, o no, en la posición general del instrumentista, que puede evidenciarse retirando la guitarra durante el acto de la ejecución. El instrumento puede eventualmente ocultar o justificar una actitud corporal incorrecta, como lo observó Dominique Hoppenot[4].

Un gran número de guitarristas cuando tocan escalas, especialmente apoyando, dan condiciones óptimas *a dos dedos* para que su rendimiento en diseños melódicos llegue a su máxima capacidad, usándolos bastante desplegados y en consecuencia alejando el pulgar del centro de las cuerdas. Es más, si observamos guitarristas *flamencos*, veremos muchas veces que su mano derecha cambia notoriamente de actitud en relación a las cuerdas, según el tipo de mecanismo que sea requerido en cada momento. Esto se debe a que el estilo de la música flamenca para guitarra tiene muchas veces pasajes absolutamente melódicos de gran velocidad y otros claramente armónicos con rasgueos altamente elaborados a nivel rítmico, siendo menos frecuente el contrapunto entre dos o más voces.

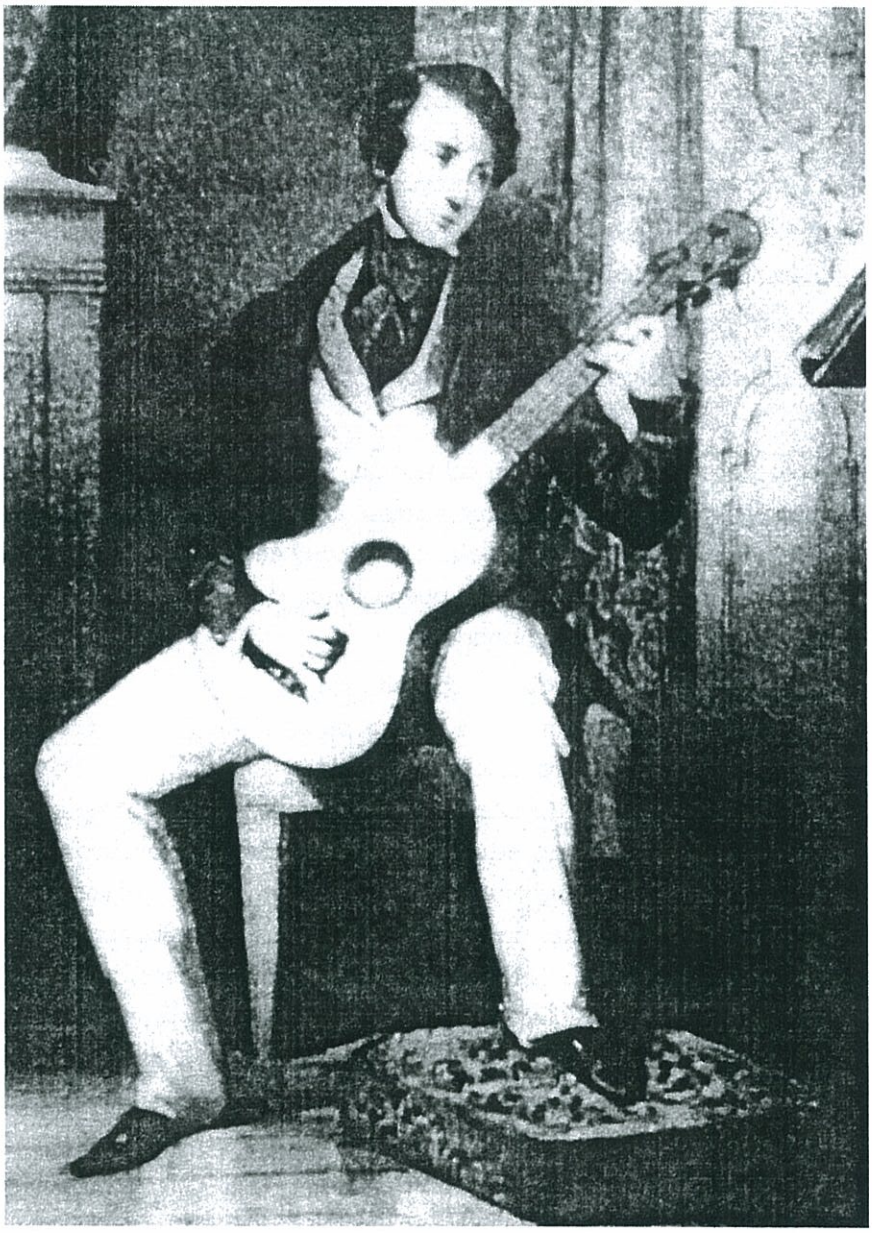
Su técnica está desarrollada especialmente hacia unas necesidades musicales bien determinadas.

Si bien los guitarristas *clásicos* también usamos estas técnicas, no lo hacemos con la misma frecuencia, mas bien procuramos tener una actitud de la mano derecha central, es decir, que nos permita abordar piezas de diferente estilo y época, donde generalmente se presentan pasajes contrapuntísticos y armónicos con dos o más voces. El pulgar puede tocar las notas que ofician de bajo o colaborar con los demás dedos en el desarrollo de una determinada melodía, todo esto en un corto espacio de tiempo; *apoyando, tirando* o incluyendo diferentes tipos de toque en cada dedo, abandonando menos frecuentemente, por estas exigencias técnico-musicales, la situación central de la mano en relación a las cuerdas. Entre las

[2] Escuela de la Guitarra - Ed.Dacisa y Ed. Barry
[3] Una investigación sobre como llegar a ser guitarrista - Chanterelle
[4] El violín interior - Real Musical

RM 154028

técnicas que usan los guitarristas virtuosos del mundo del flamenco, de la música clásica o del jazz, no existen básicamente grandes incompatibilidades, simplemente, cada uno da prioridad a los recursos técnicos más útiles y usados, que son intercambiables entre los músicos de diferentes géneros para ampliar sus posibilidades instrumentales. Creo que es totalmente inútil hablar de la superioridad de algún género o estilo músico-instrumental; cada instrumentista deberá reconocer el trabajo que pueden realizar sus propias manos y seleccionar la variedad de técnicas adecuadas necesarias para plasmar sus ideas musicales y también para comunicar, para transmitir sus conocimientos con más claridad, en el caso de dedicarse a la docencia.



Matteo Carcassi

RM 154028

La mano derecha

Posicionamiento. Actitud en relación a las cuerdas.

Quiero detallar aquí algunos de los problemas con los que me enfrenté durante ciertas etapas de mi formación y que también he encontrado en mis alumnos a lo largo de mi actividad docente hasta hoy en día.

Referentemente a la técnica de la mano izquierda hay más consenso general entre los guitarristas de todos los géneros y existen escuelas que han profundizado al máximo en su estudio, dando explicaciones lógicas y claras, asi como soluciones exitosas para las situaciones más complejas. En cambio, salvo raras excepciones, las soluciones para la mano derecha han sido muchas veces basadas en la intuición o en la imitación de instrumentistas destacados, pero sin llevar a cabo un trabajo de investigación que justifique la adopción de un determinado sistema, complicando la transmisibilidad del mismo, aunque éste sea extremadamente efectivo en algún guitarrista. Para hallar una buena posición de la mano derecha debemos preguntarnos primero que es lo que queremos conseguir y no actuar sin saber los porqués. Sin un análisis profundo e inteligente no llegaremos a ninguna conclusión interesante.

Para comenzar, por lo menos deberíamos tener en cuenta:

1) En que cuerda tocará el pulgar y si este va tocar solo o combinado con otro dedo, simultánea o sucesivamente:

a) Cuando toca solo tiene total libertad de colocación, tratando de conseguir más agilidad o mejor calidad de sonido, apoyando o tirando, aunque siempre que el pulgar pulse mediante un movimiento propio (no dependiente del brazo), debe cuidarse que ataque en sentido totalmente perpendicular a la cuerda, es decir, evitando el toque oblicuo que pueda llevar el dedo hacia dentro de la palma de la mano, lo que ocasiona ruidos y un sonido pobre.

b) Cuando interactúa con otros dedos, debe situarse al pulgar de manera que pueda tocar correctamente en la misma cuerda que en la que vaya a pulsar el índice (o en la cuerda contigua más aguda, inclusive), así como en el resto de las las cuerdas más graves con una calidad de sonido similar, pero sin variar la posición de la mano durante la operación, utilizando su propia dotación muscular y manteniendo la apertura angular. Aconsejo estudiar en profundidad lo explicado anteriormente, porque cuando no se tienen en cuenta estos aspectos surgen varios problemas técnicos de la mano derecha relacionados entre sí. Muchos estudiantes no consiguen equilibrar dinámicamente el sonido y conseguir seguridad en el ataque porque tienen la sensación de que el pulgar necesita ayuda del brazo en sus desplazamientos, lo que no es cierto si utilizamos la apertura angular **p-i** y la musculatura propia del pulgar, que es prácticamente media mano, alejándola perpendicularmente al plano de las cuerdas para darle libertad de acción, evitando un ataque demasiado lateral y reduciendo al mismo tiempo superficie de yema. Si se realizan movimientos innecesarios cada vez que toca el pulgar, el índice y los demás dedos pierden estabilidad, alterando repetidamente su tipo de ataque. Quiero remarcar la gran importancia que tiene la división virtual de la mano durante el análisis técnico, cuya actitud estará definida en una parte por el pulgar y en otra parte por el índice, de manera independiente.

RM 154028

2) En que cuerda tocará el índice y si va a tocar alternadamente con otro dedo o combinado con el pulgar, simultánea o sucesivamente: **Si va a tocar solo** o se van a usar dos o más dedos alternados a excepción del pulgar , pueden considerarse diferentes tipos de ataque -con o sin apoyo- libremente. La situación o altura de la mano será definida por el índice (aunque solamente se usen a y m alternados), debiendo ser desplazada mediante un movimiento del brazo derecho; la muñeca, o ambos conjuntados, según las necesidades, manteniendo invariable el tipo de ataque elegido y sin cambiar el grado de flexión de los dedos durante la ejecución del pasaje, relajando el pulgar que debe pasivamente acompañar los movimientos requeridos por el índice.

En conclusión: cuando el índice y el pulgar consiguen una actitud de toque óptima, alternadamente y en la misma cuerda, pulsando en sentido opuesto - lo que se conoce como figueta - es cuando podemos de hablar de **Posición** de la mano derecha, en analogía a la izquierda. Por ejemplo, cuando **i** y **p** pueden tocar, con total comodidad, alternadamente sobre la cuarta cuerda y logrando producir ambos un sonido de buena calidad, la mano derecha está en **Pos IV**. La misma posición se mantendría aunque el pulgar se desplazara a la quinta o sexta cuerda, sin alterar la actitud del dedo índice, ni la de la mano derecha.

RM 154028

Desplazamiento de la mano derecha

Otros gestos comparables a los de la mano izquierda

• **El traslado longitudinal de la mano derecha** tiene casi siempre como objeto un cambio tímbrico, produciendo, como sabemos, sonidos más metálicos, es decir con más cantidad de armónicos altos, acercándola al puente, efecto que se suele acrecentar usando mayor proporción de uña, pudiendo imitar sonidos como el del oboe o el cuerno de caza, y perdiendo armónicos a medida que se acerca al medio de la parte que vibra de la cuerda (que si está al aire, es el traste N° 12), obteniendo sonidos cálidos, pareciéndose más al arpa o al clarinete.

• **El traslado transversal de la mano derecha** es el que permite que los dedos - sin cambiar su actitud y manteniendo una buena situación para atacar correctamente - lleguen a las cuerdas, asistidos a veces por el brazo y otras por la muñeca, desplazando la palma de la mano a través de las cuerdas. Frecuentemente, cuando los pasajes son contrapuntísticos o con arpegios, es la muñeca que realiza el trabajo más importante de dislocación, en cambio si la parte que estamos tocando es más escalística o con acordes disueltos en una sola dirección, es más usada la asistencia del brazo entero que se desliza hacia la 1ª o hacia la 6ª cuerda, según sea necesario.

• **Apertura angular** es la separación de los dedos entre sí en un mismo plano, dando la posibilidad de producir ángulos de diferentes grados entre ellos. Cuanto mayor sea la apertura angular - es decir, el grado del ángulo - más independientes serán los dedos en su ataque. Suelen usarse los dedos sin apertura angular, de manera que estén en íntimo contacto, cuando se pulsan acordes, para obtener la simultaneidad absoluta de todas las notas y evitar mayores diferencias tímbricas.

• **Presentación transversal:** la normal en acordes y arpegios, que exige diferentes grados de flexión de los dedos para situarlos en diferentes cuerdas (el dedo que esta más próximo a la 6ª cuerda se cierra, es decir, se acerca al interior de la mano y el que queda más cerca de la 1ª *se abre*, se despliega), lo que podemos llamar **Separación transversal**.

• **Presentación longitudinal:** cuando todos los dedos tocan en la misma cuerda (trémolo).

• **Contracciones:** por ejemplo, **i** y **a** tocando en 2ª y 1ª cuerda respectiva y simultáneamente.

• **Extensiones:** por ejemplo, **i** y **m** tocando en 4ª y 2ª cuerda respectiva y simultáneamente

RM 154028

Potencia y belleza del sonido

El ataque. La yema y la uña

Superados ciertos problemas técnicos iniciales, conseguir un sonido de buena calidad tórnase fundamental en la evolución de cualquier guitarrista. Pasados ya bastantes años desde la publicación de "El dilema del sonido en la guitarra" [5] de Emilio Pujol, considero importante realizar una revisión del sistema de producción de sonido mediante la pulsación, orientándome por las últimas tendencias practicadas en este campo, donde la inmensa mayoría de los guitarristas usan las uñas por norma. He aquí una serie de observaciones que creo interesante tener en cuenta durante el proceso de elaboración del sonido. Aunque el tema aquí está enfocado desde otro punto de vista, es aconsejable conocer previamente la teoría de las fijaciones de Carlevaro.

Toque yema-uña sucesivo

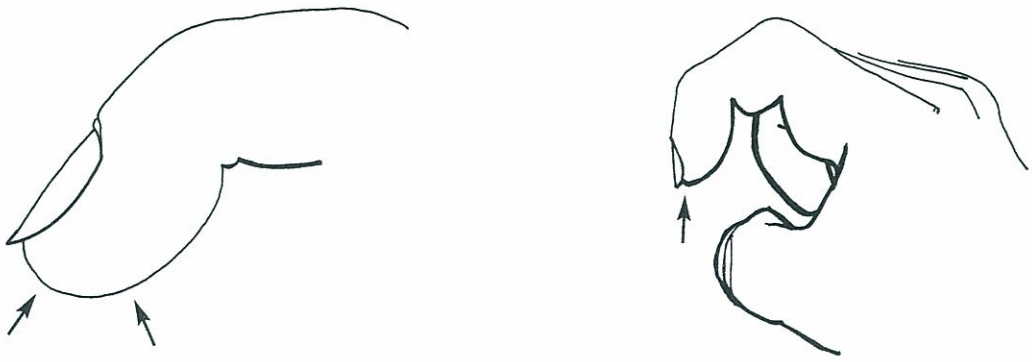
Hay guitarristas que consiguen volumen y calidad de sonido básicamente mediante una altísima velocidad de ataque (siempre deseable), comenzando el movimiento de los dedos desde una distancia bastante grande de la cuerda (relativamente). Así, la energía cinética del dedo se transmite a la cuerda en la cantidad de tiempo mínima en que entra en contacto con ella, transformándose en vibración, y el ruido provocado por dos toques sucesivos de yema y uña, se reduce también a una fracción ínfima de tiempo, pero no deja de existir, pasando a ser una componente tímbrica característica del sonido. A veces, se deja pasiva y flexible la falangeta, para amortiguar el toque, pero en ese proceso se pierde algo de energía al no fijar la última falange, no transmitiendo, en consecuencia, el máximo de fuerza a la cuerda.

¿ Porqué ésto es así?

Veamos detalladamente que pasa cuando se atacan la cuerdas de esa manera. Desde el momento en que el dedo entra en contacto con la cuerda hasta que escapa pasan cuatro diferentes etapas, en centésimas de segundo:

1) Contacto e inmediato deslizamiento de la yema sobre la cuerda, que puede durar más o menos tiempo dependiendo del punto inicial de contacto (es decir que cuanto más lejos de la uña comience el toque, mayor será el tiempo de deslizamiento) y de la velocidad de ataque, empezando el movimiento del dedo a cierta distancia de la cuerda, generalmente.

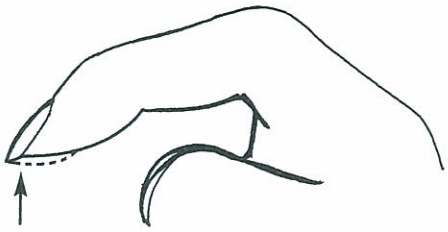
Fig. 1



[5] Editorial Ricordi

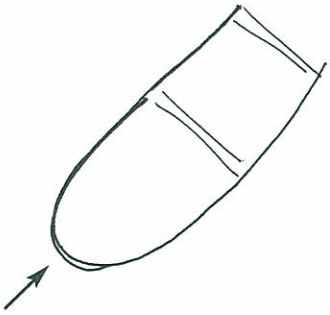
2) Escape de la yema, o sea, pérdida de contacto del dedo con la cuerda, abandonando un material blando y flexible, pasando por una fase intermedia donde ya comienza a vibrar, hasta la llegada a la uña, que es un material duro y flexible. La duración de la etapa central, entre la yema y la uña - sin contacto con material alguno- es dependiente, en parte, del ángulo y dirección del ataque (para disminuir el tiempo de deslizamiento de la yema sobre la cuerda, muchos guitarristas usan lubricante del tipo de la vaselina, en mínimas cantidades, siendo interesante experimentar este sistema). Cuanto más plegadas estén las articulaciones de los dedos (la mano está más cerrada) menos tiempo durará esta etapa intermedia (cuya duración también es directamente proporcional a la velocidad de ataque), ya que la uña estará más cercana a la cuerda.

Fig. 2



3) Toma de contacto de la cuerda con la uña. Aquí es donde surge el problema del sonido, porque en el momento en que la yema abandona la cuerda, ésta comienza a vibrar, o sea a sonar, por lo tanto la entrada en contacto de la uña con la cuerda es un tanto violenta. La cuerda vibrante golpeará algunas veces la uña antes de que ésta realice su toque final, por lo que habrá ruido, como un zumbido, por la alta velocidad a la que oscila la cuerda.

Fig. 3



4) Escape de la uña. El largo que debe tener la uña debe depender del tipo de ataque y una medida exagerada de aquella puede frenar o imposibilitar el escape final de la cuerda, provocando que los músculos de los dedos actúen forzando todo el mecanismo de la mano, pudiendo llegarse a producir lesiones físicas de diferente importancia en los dedos, dependiendo de la sensibilidad al esfuerzo inadecuado del instrumentista y de cuanto se prolongue en el tiempo. Finalmente, la uña imprime nueva fuerza a la vibración, un tanto reprimida, de la cuerda. La calidad de sonido final, que puede llegar a ser muy buena, depende entonces de muchas variables, entre ellas: velocidad de ataque; ángulo y dirección del ataque; fuerza aplicada; tamaño y cantidad de yema-uña implicadas en el toque; calidad; forma y pulimento de las uñas, pero no dejará de ser resultante de un toque doble y sucesivo de dos materiales bien diferentes: yema y uña.

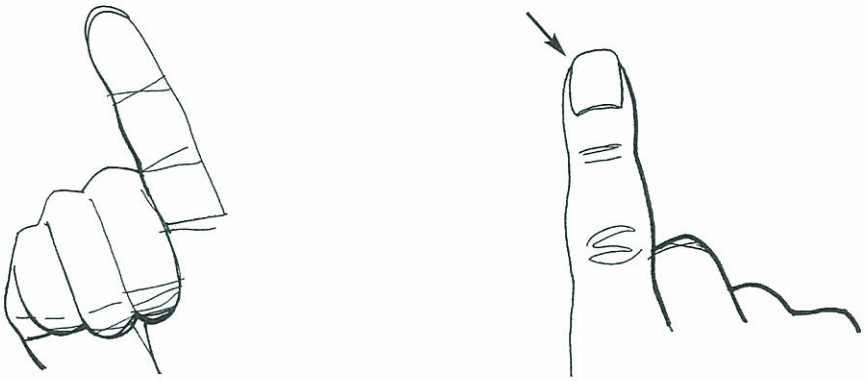
Existen anécdotas de profesionales obsesionados con este problema -lo que da prueba de su importancia- que llegaron a pensar en soluciones un tanto descabelladas, aunque nunca las pusiesen en práctica, como la de rellenar el espacio que va desde la yema hasta el extremo de la uña con alguna sustancia resistente moldeable; quizás inspirados en algunos guitarristas que tienen la la piel de la punta del dedo pegada hasta el borde de la uña, eliminando, naturalmente, la etapa intermedia del toque.

RM 154028

Toque yema-uña simultáneo

Otros guitarristas han encontrado una solución bastante simple y efectiva: consiguen el toque de yema y uña simultáneo mediante un tipo de ataque adecuado, gracias a una situación bastante avanzada de la mano derecha (hacia la 1a cuerda) y a ligeras rotaciones del brazo, la muñeca y las articulaciones de los dedos. Antes de atacar, el dedo que va a realizar la pulsación debe estar lo más próximo posible a la cuerda, aunque sin entrar en contacto previamente y el toque no debe ser un mero rozamiento, sino que debe efectuarse con cierta presión, oponiéndose a la resistencia de la cuerda en sentido paralelo al plano del puente, siguiendo un poco más, después del impulso del escape, su recorrido hacia dentro de la mano. Esta presión tiene dos consecuencias positivas: a) se aprovecha la tensión de la cuerda, que en el momento del *escape* reaccionará con una amplia oscilación, que se traducirá en un importante caudal de volumen (lo expuesto es válido para todos los dedos de la mano derecha). b) a raíz de la presión, la yema cede ligeramente y sin abandonar todavía la cuerda, **entra en contacto también la uña** (no olvidar que estos procesos mencionados duran centésimas de segundo), transformándose, en el momento del escape, en un **único** toque hecho con un *material compuesto*.

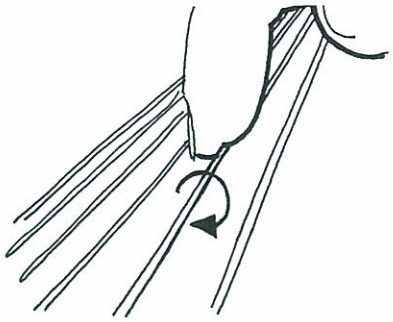
La yema consigue, gracias a su superficie y consistencia, la redondez; potencia y calidez del sonido, y la uña le proporciona definición; brillo y claridad simultáneamente. Usando solo la yema perderíamos todas las características tímbricas que brinda la uña y posiblemente una pérdida de agilidad; usando solamente la uña conseguiríamos un sonido agresivo y con poco cuerpo. De cualquier modo, podemos aplicar libremente más cantidad de yema o uña, alterando el timbre según nuestras necesidades expresivas al abordar una obra o pasaje, cambiando los ángulos de ataque, que podemos seleccionar por experimentación; lo más importante es tener un sonido standard irreprochable para aplicar en la mayor parte de las situaciones. El largo necesario de las uñas es determinado en gran parte por el grado de flexión de la falangeta durante el ataque y es aconsejable no limarlas demasiado cortas porque nos obligaría a encorvar mucho la última falange, lo que trae como consecuencia una sonoridad un poco dura y una merma en la velocidad, influyendo negativamente en la calidad de los pianos. Como muchas veces el dedo que pulsa puede encontrarse con una cuerda ya en vibración - como es el caso del stacatto - donde pueden aparecer los problemas de ruido antes comentados, entonces, la yema del dedo, al ser mórbida, absorberá las vibraciones, haciendo el papel de amortiguador y obteniendo un silencio casi perfecto, de duración variable y controlable, antes del siguiente ataque. Por esta razón, muchos guitarristas liman la uña un poco más corta del lado de la yema que inicia el contacto con la cuerda. Fig. 4



Ahora ya tenemos todos los datos necesarios para obtener el máximo volumen y una óptima calidad de sonido de nuestro instrumento. En conclusión, básicamente se suman dos mecanismos diferentes en un solo toque: 1) presión sobre la cuerda (desplazándola; aproximándola ligeramente a la cuerda contigua) 2) rotación sobre si misma (fácilmente observable: si pulsamos muy lentamente, sobre 4ª, 5ª o 6ª cuerda veremos la torción del entorchado). Si efectuamos suficiente presión, la yema puede imprimir a la cuerda

un movimiento de rotación sobre sí misma, sumándose a su vibración en sentido paralelo al diapasón, consiguiendo gran amplitud de oscilación sin obstáculos, lo que no sucedería si la vibración fuese perpendicular a la tastiera, pudiendo verse frenado el movimiento al entrar la cuerda en contacto con los trastes.

Fig. 5



Este es casi siempre el caso del toque apoyando, aunque también se puede conseguir esta rotación complementaria mediante el toque tirando, dependiendo de la actitud del dedo que realiza la pulsación; de esta manera se consigue un sonido más redondo y potente. La yema de los dedos es suave pero tiene agarre (esa es la finalidad de las huellas digitales) y su consistencia, parecida a la de ciertas gomas, es firme pero con la presión cede ligeramente y se torna envolvente , acompañando a la cuerda durante parte del giro mencionado, como si la yema fuera un arco de cello o viola, para luego escapar en un movimiento de reacción con rápido vaivén. El mecanismo número 1) hará que la cuerda reaccione vibrando en un plano paralelo al diapasón o al puente; el mecanismo número 2) hará que la cuerda reaccione rotando, en vaivén, sobre si misma. Y si a esto sumamos la utilización en cada toque del material compuesto yema-uña, los resultados no pueden ser menos que excelentes.

Entre el toque apoyando y tirando habrá entonces, prácticamente, nada más que una diferencia de recorrido. En el toque tirando existirá una contención del impulso inicial antes de detenerse en la cuerda más próxima y en el toque apoyando el freno será la cuerda contigua, pero básicamente será el mismo proceso (lo que también es válido para el pulgar).

El uso del toque yema-uña sucesivo o simultáneo solamente deberá depender de los criterios de cada intérprete, utilizando libremente uno u outro, respondiendo a diferentes razones técnicas y musicales.

Forma y acabado de las uñas

El tema de la calidad de las uñas y la forma de limarlas ha sido, o es, para muchos guitarristas en algún momento de su carrera , un verdadero calvario lleno de interrogantes y esperas. Es una cuestión demasiado importante como para dejarla de lado y a la vez sujeta a demasiadas variables como para poder dar soluciones generales o mejor dicho, sugestiones que puedan acelerar el proceso de conocimiento de esta parte de nuestras manos, que influye fundamentalmente en la calidad del sonido que podemos producir.

A lo largo de la historia de la guitarra ha habido gran cantidad de detractores como de defensores del uso de las uñas en la pulsación, entre ellos músicos de alto nivel, pero sólo con mirar un poco a nuestro alrededor podemos darnos cuenta de que la inmensa mayoría de músicos que estudian seriamente el instrumento han optado por el uso de las uñas. Incluso el mismo Sor, que -aparentemente- repudiaba el

RM 154028

toque con uñas , reconoció que en otros guitarristas (como Aguado) este estilo funcionaba muy bien y que él (Sor) utilizaba las uñas cortas, pero no tanto, ya que las utilizaba para conseguir efectos tímbricos en la imitación de otros instrumentos, como lo explica en su Méthode pour la Guitare, nunca traducido al castellano. ¿No nos indica ésto que Sor era un defensor de la técnica del toque yema-uña (como material compuesto)? Según mi punto de vista sí, ya que el largo real de la uña depende de la cantidad de la misma que sobresalga del extremo de la yema, no debiendo fiarnos del largo aparente que puede mostrar una uña despegada de la piel (zona blanca) sin sobresalir de la punta del dedo. Puede tocarse con yema-uña desde el momento en que la última pasa aquel umbral, y el largo necesario de uña para el toque varía, como lo hemos visto antes, dependiendo de la actitud de ataque: cuanto más extendido esté el dedo, mayor longitud de uña será necesaria para el toque y cuanto más replegado (cuando la punta del dedo está más cerca de la palma de la mano) será menester menos uña sobresaliente. Para saber que cantidad de uña usaremos realmente, deberíamos presentar los dedos en la actitud de toque normal con una flexión bien determinada de sus falangetas, como si estuvieran sobre las cuerdas y ver entonces cuanta uña sobresale, mirando desde la parte anterior de los dedos.

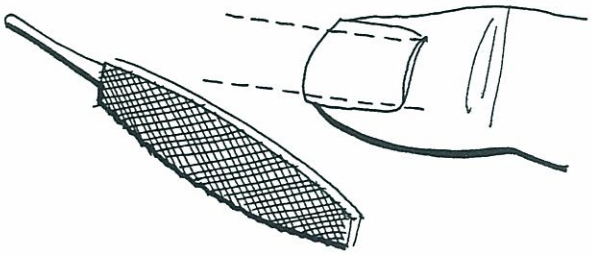
En el caso de Sor, un hombre seguramente acostumbrado a tocar con yema desde un principio, es muy probable que finalmente usara el sistema yema-uña; llamándole toque sin uñas, en contraposición al sistema predominante en la época, que era el de tocar únicamente con las uñas o con ellas bastante largas, según lo atestiguan varios autores.

A partir de esta breve elucubración expondré ciertas observaciones básicas para el buen uso y cuidado de las uñas.

La forma que debe darse a las uñas está sujeta a características anatómicas individuales, así como a variables interdependientes como lo son la colocación de la guitarra, la posición del cuerpo, incluyendo, por supuesto, brazos; muñecas; manos, y también a la distancia que va desde la palma de la mano hasta las cuerdas; la altura relativa de los nudillos en relación a las cuerdas y el consabido ángulo de ataque, conseguido por diversos giros combinados de las articulaciones. Pero sin tener primeramente una decisición tomada sobre todos estos aspectos, es decir sin tener una posición general adoptada, usando el análisis y la lógica, es prácticamente imposible tomar resoluciones válidas con respecto a la forma y a la longitud de las uñas.

Sin embargo, a pesar de la aparente complejidad, pueden darse algunas sugerencias válidas en muchos casos:

1) Si la uña es muy ancha, es aconsejable limar sus costados para disminuir su superficie evitando exagerado rozamiento sobre la cuerda, disminuyendo el tiempo de escape y las consecuencias negativas sobre el sonido, posteriormente arreglando el resto de la uña, cuidando de no dejarla demasiado corta para no perder agilidad y claridad en los pianos. Cuando la uña está corta se gasta mucho más, porque en lugar de tocar casi exclusivamente la superficie inferior de aquella, pasa a tener mayor contacto el canto o borde de la uña, pudiendo ocasionarse una descamación, un levantamiento de sus capas superiores, debilitándola. Fig. 6



RM 154028

2) Si la uña tuviera una forma relativamente normal o sea más o menos así:

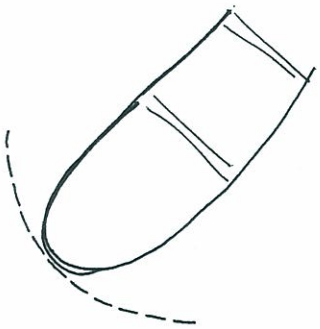
Fig. 7

no tendría por que haber ningún problema en limarla aproximadamente de esta forma:

Fig. 8

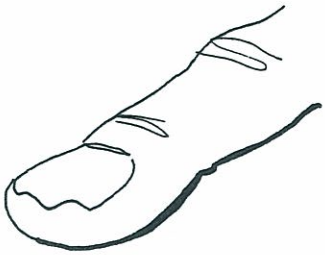
es decir, limando la uña más corta sobre los lados, donde se incurva hacia abajo, para reducir la superficie de contacto y para que el paso por la cuerda no sea entorpecido pero manteniendo todavía una extensión suficiente para evitar un timbre demasiado metálico. Esta forma podría conseguirse orientándose por el contorno de la yema, casi semicircular o por una sección de círculo un poco mayor, obteniendo una curvatura menos acentuada.

Fig. 9



3) Pero si la uña se curva en su zona media hacia abajo o se ondula irregularmente de esta manera:

Fig. 10



se hará necesario limar la zona que se curva un poco más corta que el resto para evitar que esta deformación retenga el escape, pudiendo adoptarse, en muchos casos, esta terminación:

RM 154028

Fig. 11

También, puede recurrirse al "planchado" de la uña, pasando la punta de una cuchara (u objeto similar), previamente calentada moderadamente, por la superficie inferior de la uña, humectándola para evitar que se reseque. Debe insistirse en las partes más deformadas. Esta corrección es transitoria y se pierde casi siempre cuando la uña se moja.

Cuidado y mantenimiento de las uñas

Existen personas que por naturaleza tienen uñas de excelente calidad, con las mejores características que facilitan una óptima producción de sonido. Lamentablemente, no es el caso de todos los guitarristas, pero por fortuna hoy en día existen soluciones dignas y funcionales, para la mayor parte de los defectos más frecuentes.

1) Para las uñas demasiado frágiles y quebradizas hay productos llamados endurecedores, que en su mayoría contienen formaldehído (formol), que es una substancia química capaz de desnaturalizar la queratina - proteína de la uña - cambiando sus características físicas sin alterar la apariencia.

2) Es positivo tener uñas flexibles, pero una excesiva flexibilidad, generalmente en uñas blandas y delgadas, perjudica la limpieza del escape de la cuerda, perdiendo parte de la potencia sonora al ceder, doblándose, ante la presión ejercida. Si con los endurecedores no se obtienen resultados satisfactorios es mejor plantearse usar un barniz incoloro especial para fortalecer la uña aumentando su resistencia y grosor; ambos pueden conseguirse en farmacias y tiendas de cosmética.

3) A veces el problema es diferente y las uñas se descaman mucho y se quiebran al mínimo golpe. Una solución en este caso es el uso de cremas y aceites emolientes que les otorguen flexibilidad. Un producto que fue bastante usado en el pasado fue el aceite de linaza. Las uñas deben absorber este aceite que tiene la peculiaridad de solidificarse en cierto tiempo ante la presencia de algunos gases componentes del aire, mas conservándose flexible (antes usado, por esta razón, en la fabricación de *linóleo* o, mezclado con polvo de tiza, formando pastas selladoras hoy sustituídas por la silicona), mejorando la condición de aquellas.

4) Las uñas pueden ser resistentes o frágiles, de acuerdo con su grosor y flexibilidad, determinada, esta última, por la composición química y estructura física de las substancias que las integran. En un mismo individuo las características propias de las uñas suelen ser estables, pero susceptibles de ser alteradas por la calidad de la alimentación y por la acción de productos químicos domésticos o industriales; por fenómenos físicos como el calor, el frío y la humedad ambiente, o biológicos como las infecciones provocadas por hongos; perjudicando, en ocasiones, el buen estado de las uñas del *atormentado* guitarrista.

5) El mejor camino, finalmente, es asesorarse con un médico especialista para disipar todas las dudas o para que en los casos más problemáticos pueda recetar alguna medicación adecuada.

RM 154028

6) A pesar de todos nuestros cuidados, no es raro que una uña se parta o agriete y entonces ante grandes males, grandes remedios:

Si la uña está agrietada o no se ha quebrado completamente podemos usar adhesivos a base de cianoacrilato, de pegado instantáneo. Inmobilizando las dos partes extendemos una gota de cola sobre la zona afectada, previamente limpia y lijada, sobre la que colocaremos inmediatamente un trozo de seda o fino papel absorvente, asegurándolo mientras dure el secado. Conviene, posteriormente, lijar de nuevo y extender otra gota de adhesivo dejándola secar. Luego, si es necesario, retocaremos su forma con los abrasivos, y problema resuelto...

Cuando la uña está totalmente partida existen dos remedios más drásticos.

a) Pegar sobre ella, con el adhesivo mencionado, una uña postiza cosmética o un pedazo de plástico delgado de consistencia adecuada, blanco o incoloro (que puede ser proveniente de embalajes o recipientes varios, y a título de ejemplo, muchos guitarristas hallan ideal el plástico de las pelotas de ping-pong y el de algunas botellas de agua).

b) La superposición de las llamadas uñas de *porcelana* o *esculpidas* sobre lo que queda de las naturales, elaboradas mediante la aplicación de sucesivas capas de cola y polvo acrílico, resultando muy funcionales y que parecen ser un buen sustituto ocasional para muchos guitarristas en esta incómoda situación. Tanto en a) como en b) podemos limar y lijar la uña para darle el acabado más conveniente, pero no cortar para evitar quebraduras.

RM 154028

La mano izquierda

Suele decirse que cuando se conoce el problema el 50% ya está resuelto. Este porcentaje es, muchas veces, el trabajo de los profesores que dan su diagnóstico. Cuanto más ajustadas, claras y objetivas sean las observaciones, tanto más simple será la corrección, ayudando a los alumnos a apercibirse de problemas técnicos o expresivos y a encontrar soluciones para ellos, colaborando de una manera u otra para que logren superar los diferentes obstáculos que se van encontrando a lo largo de su aprendizaje. Es fundamental basarse en el análisis serio; en la lógica y también, aunque menos, en la intuición.

Tal vez no sea lo mejor hablar de problemas o dificultades y sí de mecanismos o gestos correctos o incorrectos en determinadas situaciones. Tenemos que saber contra que luchamos para usar las armas adecuadas oportunamente: nuestra labor diaria debe ser descubrir íntimamente la estrecha relación que hay entre cuerpo e instrumento, creando una imagen interna fiel a la realidad de lo que es guitarra y de su situación espacial, tomándonos como referencia a nosotros mismos.

Normalmente, cuatro dedos de cada mano trabajan con seis cuerdas, pero ahora vamos a dividir las dificultades solamente dedicándonos a la izquierda y en lugar de ver todas sus posibilidades en un instrumento normal, vamos a observar cuales son en un Monocordio, o para ser menos exóticos en una guitarra con una sola cuerda:

- **¿Que recursos técnicos puede usar la mano izquierda en esa situación?**
  - Presentación longitudinal
  - Saltos longitudinales.
  - Posición ampliada y reducida: contracciones - extensiones.
  - Traslados parciales.
  - Movimiento oruga. (Combinación de extensiones y contracciones en cambios de posición descendentes o ascendentes para facilitar los desplazamientos y favorecer el legato)
  - Pulsaciones y percusiones (ligados descendentes y ascendentes)

- **¿Qué recursos se pueden agregar al usar seis cuerdas?**
  - Presentación transversal.
  - Traslado transversal.
  - Separación transversal.
  - Movimiento cruzado (Colaboración del brazo en cambios donde son necesarias separaciones transversales opuestas, o cambios de presentación, minimizando el trabajo de los dedos).

(La explicación de la mayor parte de estos conceptos puede encontrarse en el libro "La digitación guitarrística" - R. Barceló - Real Musical)

Si comparamos **una única** cuerda de guitarra con un teclado, veremos que producir sonidos en ella es bastante más complicado que en este último.

a) Si tomáramos como teclas las divisiones semitonales de los trastes apreciaríamos que aquellas se reducen gradualmente de tamaño a medida que se acercan a la boca de la guitarra.

b) Hay que pisar la cuerda en un punto bastante exacto muy cerca del traste y manteniendo una cierta presión para dar un sonido limpio, siendo mínima la superficie de la cuerda comparada con la de una tecla corriente.

c) Los trastes no tienen diferencias de color, no haciéndose evidente en absoluto el diatonismo como en un piano, sino el cromatismo.

d) Se usan solamente cuatro dedos en lugar de los diez de los teclados (los de la mano izquierda se limitan a variar la longitud de cuerda vibrante, y aunque que reconozcamos que un piano tiene más del doble de teclas que la guitarra trastes: una única cuerda significa un solo sonido...) y como si esto fuese poco, a partir de la octava (12° traste) se presentan obstáculos físicos al desplazamiento del brazo: el cuerpo de la guitarra.

e) Para producir solamente un sonido siempre se precisan dos dedos - excepto en las cuerdas al aire - uno de la mano derecha y otro de la izquierda con diferente gestualidad: mientras uno pisa el otro debe pulsar, muchas veces con sincronía absoluta. En cambio, tocando una tecla solamente con un dedo obtendremos un sonido.

f) En los ligados técnicos la mano izquierda realiza dos trabajos muy diferentes simultáneos: pisado de la cuerda con un dedo y pulsación o percusión con otro dedo al mismo tiempo.

g) La presión de la mano izquierda es realizada por los músculos del brazo, como en los teclados, pero a veces es necesaria la ayuda de un dedo oculto: el pulgar, oponiéndose al dedo 1, accionando como pinza.

h) Pisar con demasiada fuerza o desplazando la cuerda altera la afinación. Imposible en teclados acústicos.

Etc...

Sin embargo, debemos reconocer que algunas de las citadas y otras supuestas dificultades pueden tranformarse en ventajas, dando al instrumento mayores posibilidades expresivas como: vibrato, cambios tímbricos notorios, portamentos, armónicos, rasgueos. La guitarra posee, además, facilidades técnicas en relación al piano u otros teclados como el paralelismo y tranportabilidad de muchos acordes y diseños melódicos con digitaciones idénticas a diferentes alturas del diapasón. Sólo tiene sentido ampararse en las mencionadas dificultades en una etapa inicial o media, porque sacar el máximo partido de cualquier instrumento, por simple que éste parezca, exige esfuerzos similares, aunque puedan verse desniveles al comparar el rendimiento aparente de cada uno de ellos, atribuíbles a su naturaleza organológica.

RM 154028

El entrenamiento técnico diario del guitarrista

Existen gran cantidad de métodos para guitarra, libros de ejercicios, escalas, etc... La mayor parte de estas obras pueden ser realmente útiles o no, dependiendo del uso que se haga de ellas.

Sus autores los han publicado seguramente con las mejores intenciones: transmitir a otros instrumentistas una serie de ejercicios que han considerado efectivos para desarrollar la capacidad técnica de un guitarrista; pero casi todos carecen de algo fundamental: una explicación bastante detallada de la manera correcta de realizar los ejercicios expuestos; el motivo que los justifica y el resultado que se espera de tal trabajo.

Cualquier músico con algo de experiencia en la enseñanza sabe que, por bueno que sea un estudio, si el estudiante no trata de encontrar el verdadero sentido de esa obra didáctica, en vez de obtener un avance técnico puede surtir el efecto contrario, fijando cada vez más ciertos gestos erróneos, quizás definitivamente.

Una explicación verbal, escrita o inclusive visual casi siempre es insuficiente, aunque la ayuda de un espejo (imagen invertida) o de un video (imagen en positivo) puede ser muy valiosa, ayudando a nuestra imaginación espacial. La mayor parte de nuestro conocimiento técnico está basado en sensaciones, por supuesto imposibles de transmitir, o sea que lo más importante es querer de verdad avanzar; esta entrega nos llevará sin duda al "darnos cuenta" y a poder entender lo que ya han experimentado otros artistas, con resultados altamente positivos.

El presente libro es, al igual que otros tantos, un método "pasivo" (como no puede ser de otra manera), es decir que depende de la buena voluntad del estudiante-intérprete el uso apropiado de sus ejercicios, aunque el lector será guiado por las aclaraciones referentes a cada estudio o ejercicio.

Además de las orientaciones que aquí se dan para la realización del contenido de la parte práctica del libro, también se pretende estimular la creatividad de los lectores, incluyendo hojas en blanco al final del libro para que sean un espacio de libertad, donde quienes lo deseen puedan sumar a los aquí presentados una selección de estudios propios o ajenos que se consideren útiles para el entrenamiento diario o para perfeccionar algún mecanismo, continuando con un método homólogo. He concentrado bastante el trabajo, de manera que en cada momento ambas manos realicen tareas interesantes pero claramente definidas desde el punto de vista del desarrollo mecánico, lo que puede significar alguna dificultad inicial pero que vale la pena.

Pero, **¿Qué es técnica?**

-Su definición puede ser: suma de procedimientos que permiten conseguir el funcionamiento mecánico adecuado a las exigencias expresivas de las obras musicales, pero puede tener una segunda acepción como recurso técnico o procedimiento particular.

Refiriéndome a la primera acepción, que es la más amplia, no hay lugar a dudas sobre la importancia que tiene la técnica, dicho sencillamente: sin ella no podemos hacer música.

Evidentemente técnica y música no se pueden separar en una obra musical, pero podemos realizar ejercicios o estudios cuya meta no sea exclusivamente la música, sino más bien gimnasia, o sea el entrenamiento de los dedos, el resto del aparato motor y de la actitud intelectual, que debe ser constantemente activa y concentrada. Esta forma de estudio nos permitirá conseguir la relajación, aprendiendo a controlar los músculos sometiéndolos a nuestra voluntad, para que sólo actúen los absolutamente necesarios, eliminando interferencias de esfuerzos que malgasten nuestras energías.

Muchos profesores opinan que se puede realizar el entrenamiento técnico con obras musicales -está claro que sí- pero seamos realistas: un alumno cuando estudia una obra musical interesante se ve afectado por la ansiedad de "tocarla" cuanto antes, ejecutando superficialmente una gran cantidad de fragmentos musicales que

RM 154028

suenan imperfectos debido a un dominio técnico insuficiente, dando lugar simultáneamente a ciertos hábitos negativos. Por ello, es mejor aislar el entrenamiento de la parte mecánica, donde se pueden trabajar ordenadamente los procedimientos más importantes o necesarios en cada momento, con miras a la aplicación posterior inmediata en obras musicales para que ese esfuerzo cobre significado práctico.

¿Y porqué?

Entrenamiento diario

- En primer lugar para desarrollar y mantener la capacidad de todos los dedos, pero especialmente de los menos dotados, asi como los hábitos positivos, algunos de ellos *micro-movimientos,* detalles que dan precisión a la ejecución. Además, el estudio regular evita desmesurados esfuerzos repentinos que pueden llegar a producir lesiones físicas.

Por otra parte, cualquier músico seguramente ha experimentado la **inercia del estudio**. Cuando un instrumentista no está *en forma,* le resulta una tarea pesada lograr un buen nivel, o recuperar el que ya se había alcanzado, mediante estudio constante y disciplinado. Cuando el artista llega a un punto en que está a gusto con su instrumento, satisfecho y orgulloso de su trabajo y no tiene en vista alguna presentación en público comprometida, suele reducir tranquilamente su ritmo de estudio. Aquí aparece la inercia también, pero en su aspecto positivo: no se pierde tan fácilmente el nivel adquirido. Inexorablemente, llega un día en que el músico se da cuenta de que su rendimiento ha decaído notoriamente. ¿Qué ha pasado? Digamos que se terminó el "crédito". Y otra vez a luchar con la inercia negativa...

Esta experiencia nos lleva a la conclusión de que es mejor dedicar una parte de nuestro tiempo de estudio cotidiano al trabajo técnico-mecánico; evolucionando diariamente hasta conseguir el nivel deseado y luego mantenerlo, evitando el esfuerzo y la pérdida de tiempo que acarrea volver al recorrer el mismo camino una y otra vez.

RM 154028

Indicaciones generales para los ejercicios

Mano izquierda

- Evitar el contacto de la palma de la mano con el mango.
- Pisar siempre con la punta de los dedos los más cerca posible de los trastes.
- En los traslados transversales mantener invariable el grado de flexión de los dedos. Es muy común el vicio técnico de desplegar los dedos cuando se va de las cuerdas agudas a las graves, cuando ese trabajo debería ser realizado por el brazo izquierdo desde el hombro, sin curvar la muñeca. En conclusión: no confundir los traslados transversales con la separación transversal.
- Cuando hay saltos, parar justo antes de éstos y entonces visualizar el lugar donde debe llegar la mano y solamente después, en completa relajación, realizar el salto. Repetir el procedimiento varias veces para automatizarlo, parando cada vez menos tiempo hasta realizarlos como están escritos. Este tipo de trabajo está basado en la conocida Técnica Alexander.
- Es importante que el pulgar no aplique ninguna presión cuando sea preciso mover los dedos, separándose mínimamente para dar libertad a la mano y aumentar el relax. El pulgar muchas veces funciona como un ancla y otras, inclusive, realiza movimientos propios, en lugar de adaptarse a las necesidades de la mano y los dedos. Esta es la principal causa de muchas dificultades técnicas que aparecen en la mano izquierda.
- Practicar con frecuencia el vibrato.

Mano derecha.

- Como ya fue explicado, el índice debe dirigir la situación correcta de la mano derecha: formar una "O" con el pulgar y el índice, esto implica un grado de flexión determinado de éste, que deben acompañar m y a. Sin alterar el ángulo del índice, separar el pulgar, extendiéndolo hacia la izquierda, de manera que las falangetas de todos los dedos queden al mismo nivel. Manteniendo esta actitud de la mano, colocando la palma en el mismo plano de las cuerdas, llevar el índice hasta la cuerda que debe tocar. Entonces, abandonando toda rigidez, casi sin curvar la muñeca y evitando acercarla demasiado a las cuerdas (algunos dedos pueden desplegarse ligeramente para llegar a ellas), tendremos una posición básica bastante adecuada de la mano derecha.
- Los pasajes escalísticos y acordes disueltos deben ensayarse cada vez con diferentes ritmos, acentos y digitaciones de la mano derecha, incluyendo p-i y p-m. Stacatto. Piano. Forte. Crescendo y diminuendo. Apoyando y tirando
- Estudiar muy lento y con máxima atención, especialmente al principio. Luego se puede escoger un tempo más rápido.
- Cuidar siempre la calidad del sonido y la perfecta sincronía con la mano izquierda.
- No desplegar los dedos de la mano derecha cuando se tocan pasajes que vayan de las cuerdas graves a las agudas, llevándolos a la cuerda necesaria por medio de un discreto avance del brazo, manteniendo constante la actitud de los dedos (traslado transversal).

RM 154028

- El pulgar derecho debe seguir una dirección paralela a los trastes y no oblicua -como es bastante común verlo entre algunos estudiantes- con poca superficie de yema, para conseguir mayor volumen y calidad de sonido, además de agilidad. Se debe usar la fuerte musculatura propia del dedo, moviéndolo desde su nacimiento, fijando el resto de las articulaciones, ya sea apoyando o tirando y evitando usar el pulgar de manera pasiva, empujando con el brazo o con la muñeca, salvo indicación contraria.

RM 154028

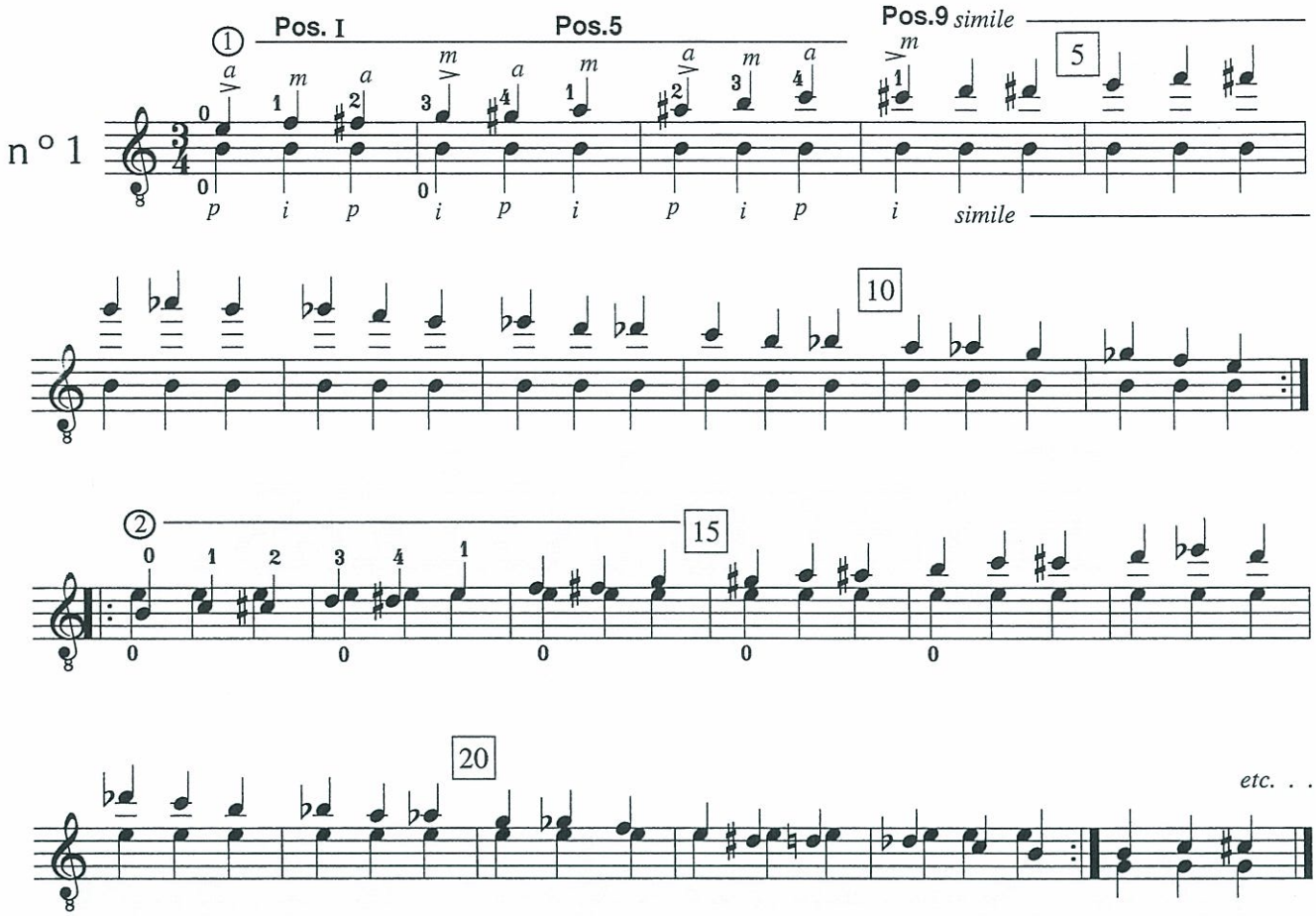
Parte Práctica

Ejercicios.

Microestudios.

RM 154028

Escalas cromáticas con nota pedal



• Indicaciones:

Destacar siempre la escala cromática tocando pianíssimo la nota pedal, que debe sonar con limpieza. Aunque la digitación de la mano derecha en los bicordios es siempre la misma, el destaque del cromatismo será efectuado unas veces por los dedos **a** y **m** alternados (como entre el compás 1 y 11) y otras veces por los dedos **p** e **i** alternados (desde el compás 12 hasta el 22). No olvidar que en Pos. I se necesita más apertura angular que en las posiciones más altas, al ser mayores los trastes. Como ya fue expuesto, el numeral de Posición no es definido por el número de traste que ocupa el dedo 1, como es tradicional, sino por la situación del pulgar izquierdo: mientras no haya un desplazamiento longitudinal del pulgar tampoco habrá cambio de Posición, aunque el dedo 1 varíe su colocación. Realizar el ejercicio en todas las cuerdas.

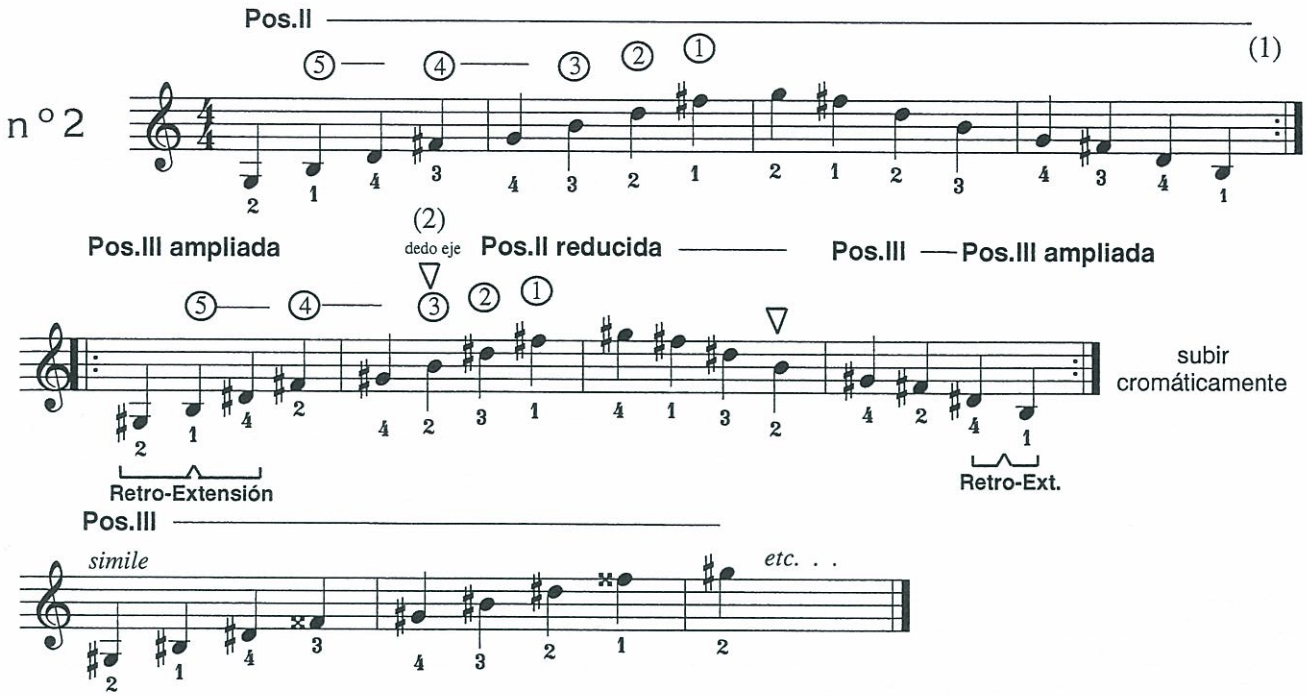
• Beneficios:

a) Los bicordios con la cuerda inferior al aire obligan a mantener una postura correcta de los dedos de la mano izquierda, usando solamente la superficie necesaria.

b) En la mano derecha se ensaya una digitación poco usada para los bicordios que es de gran utilidad y también la independencia dinámica de los dedos, evitando que los acentos sean siempre producidos por los mismos dedos, gracias a la acentuación ternaria. c) Se realiza una buena práctica de traslados de la mano izquierda, favoreciendo el dominio de todas las zonas del diapasón.

RM 154028

Acordes disueltos



• Indicaciones:

(1) Para subir de Pos. II a Pos III ampliada, mantener el dedo 1 en el **si**, mientras el pulgar izq. es llevado por el brazo hacia la Pos III debiendo permitirse simultáneamente la extensión entre el 1 y el 2, para que ello sea posible. Es un proceso análogo al que los pianistas llaman movimiento oruga. (2) Dedo eje. Girar la mano sobre el dedo 2, preparando el 3 para colocarlo en el re#, llevando el pulgar al mismo tiempo a la Pos II, separándolo del mástil.

Levantar los dedos que no sean necesarios cuando se cambia de cuerda.

Tocar con las digitaciones a-m-i; i-m-a y **p-m-i** con acentuación binaria. Debe ensayarse muy lento al principio, teniendo en cuenta los traslados transversales (cambios de cuerda) que deben realizar ambas manos, evitando un simple movimiento de vaivén, observando que en cada cuerda se tocan diferentes cantidades de notas. Los movimientos de las manos deben estar estrictamente supeditados a este hecho.

Los dedos de la mano izquierda deben pisar siempre con un mismo con un mismo ángulo (como fue trabajado en el Ej. N° 1) y los de la mano derecha deben atacar cada cuerda con la misma actitud, tratando de mantener una sonoridad homogénea. El pulgar izq. debe siempre preparado para perder contacto con el mástil instantáneamente y así permitir la libertad de movimientos de dedos y el resto del aparato motor. Al comienzo pueden usarse en la pulsación dos dedos alternados, cualesquiera sean, pero finalmente debe digitarse siempre altenando tres dedos en todas sus combinaciones.

Tocar algunas veces pizzicato y también como armónicos octavados.

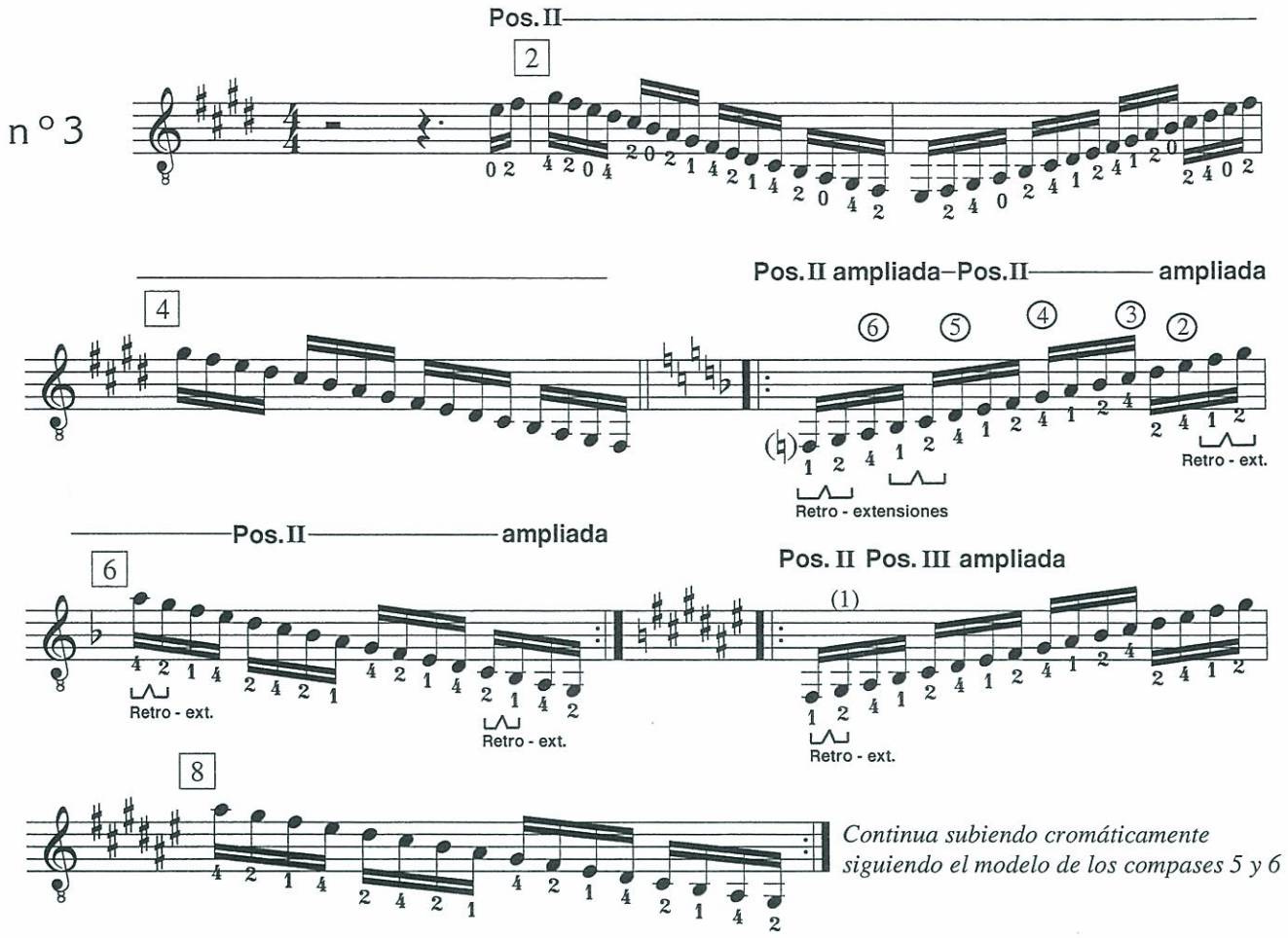
• Beneficios:

a) Se ensaya el cambio de cuerda (traslado transversal), utilizando todos los dedos en ambas manos.

b) Al tocar con tres dedos alternados, la acentuación cuaternaria o binaria hace que el acento deba producirlo cada vez un dedo distinto, propiciando el dominio dinámico.

c) Además, en la mano izquierda se practican extensiones; contracciones; dedos eje; presentaciones diferentes y cambios de posición.

Escala mayor



• Indicaciones:

De acuerdo con lo explicado en el Ej. N° 1, veremos aquí que el dedo 1 puede estar en el primer traste gracias a una retro-extensión (extensión hacia posiciones más bajas del dedo 1, llamándose Posición ampliada, porque los dedos abarcan más de cuatro trastes contiguos) pero estar en la Pos II, definida por la colocación del pulgar. Para pisar correctamente las cuerdas graves (traslado transversal) debe llevarse el codo izquierdo hacia arriba girando el brazo desde el hombro, sin curvar la muñeca, fijándola. Para realizar la ascensión cromática, por ejemplo la transición entre los compases 6 y 7, es necesario prestar mucha atención en el punto marcado con (1). El fa# todavía está en Pos II, pero inmediatamente después de pisarlo hay que separar el pulgar del mástil y desplegar el dedo 1 mientras el pulgar y el resto de los dedos avanzan hacia la Posición III. Quiere decir que en ese momento el responsable de mantener el contacto con el brazo de la guitarra es el dedo 1. Este mecanismo está presente en muchos ejercicios de este libro y lo llamaremos movimiento "oruga" para abreviar explicaciones y por ser una denominación bastante gráfica.

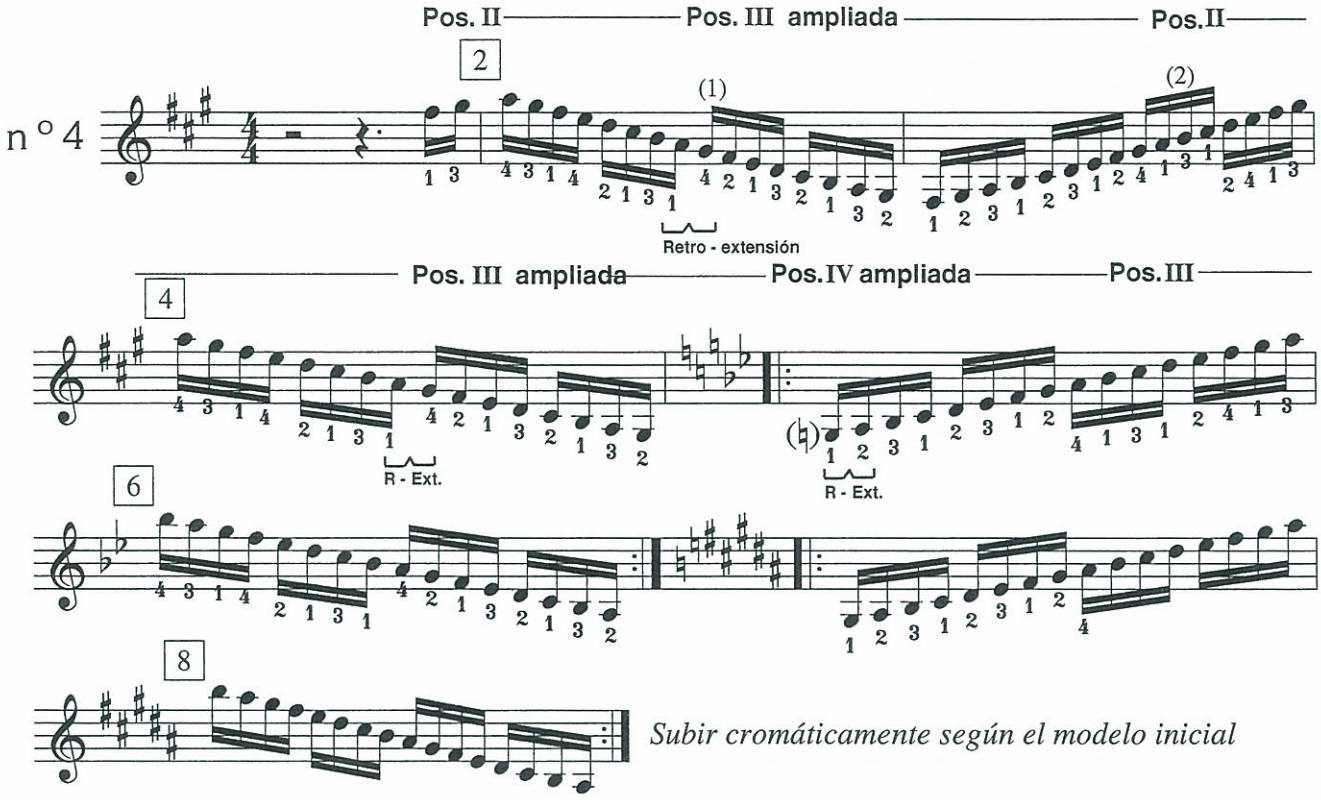
• Beneficios:

El modelo de estas escalas está extraído del Estudio n°7 de Villa-Lobos; por eso es doblemente útil el trabajo desarrollado, con aplicación directa. Este tipo de digitación, poco practicada por guitarristas clásicos en el estudio de escalas pero muy usada por jazzistas, da flexibilidad en la improvisación.

Se ensayan extensiones, traslados transversales (cambio de cuerda) y mudanzas de posición, sin perder contacto con el mástil.

RM 154028

Escala menor natural (eólica)



• Indicaciones:

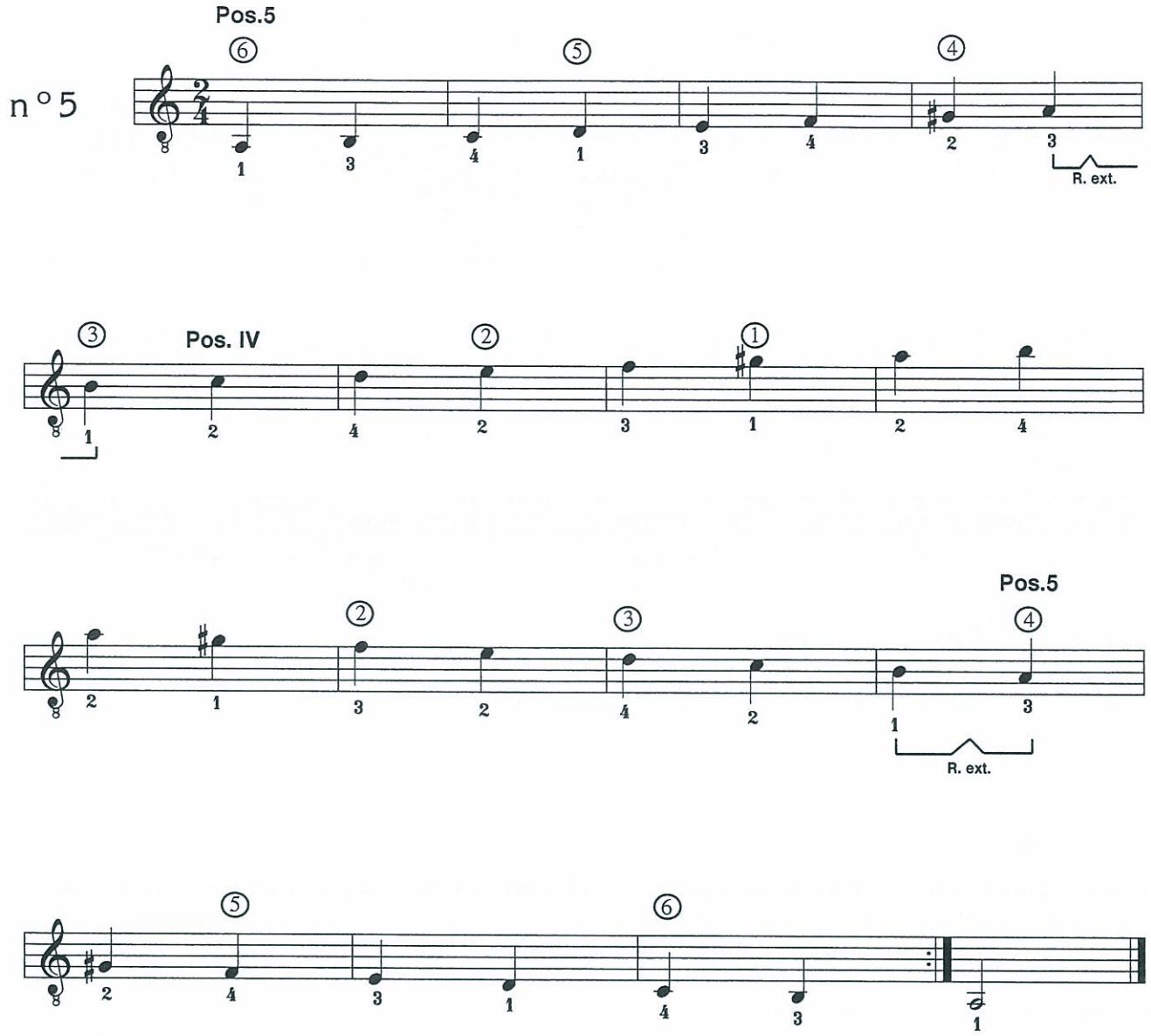
La realización de estas escalas es semejantes al de las escalas mayores, usando el movimiento oruga, anteriormente detallado, en los puntos marcados con (1) y (2) y en todas las situaciones homólogas, para subir o bajar de posición. El pulgar izq. debe alternar con otros dedos la responsabilidad de mantener el punto de contacto referencial con el mástil durante la transición entre posiciones contiguas, brindando más seguridad y facilitando el legato.

Tocar con las siguientes digitaciones: **a-m**; **p-m**; **p-i**; **a-m-i**; **i-m-a**; **i-m**. Usar acentuaciones diferentes como tresillos o cinquillos, entre otras y también repitiendo cada nota 2; 3 y 4 veces.

• Beneficios:

Al igual que las escalas mayores del Ej. N° 3, estas escalas menores fueron extraídas del estudio N° 7 de Villa-lobos y su estudio tiene las mismas ventajas que aquellas.

Escala menor armónica



• Indicaciones:

Bajar y subir cromáticamente según el modelo de digitación inicial. Usar el movimiento oruga en la transición de una Pos a otra. Pulsar con las digitaciones sugeridas en el Ej. N° 4, tirando, apoyando, pp y ff.

• Beneficios:

Al igual que los ejercicios 3 y 4, esta es una escala transportable a varias tonalidades manteniendo el mismo patrón de digitación y desarrollando similares recursos.

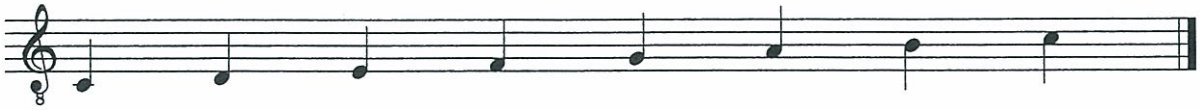
RM 154028

Escalas basadas en los modos antiguos

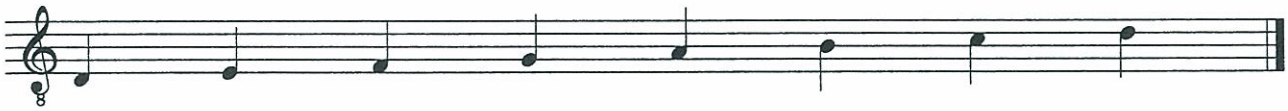
(generadas por la escala Mayor)

Jónico (mayor)

n° 6

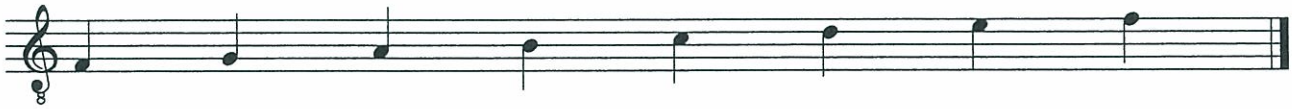


Dórico

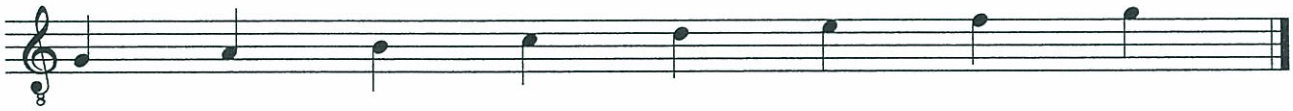


Frigio

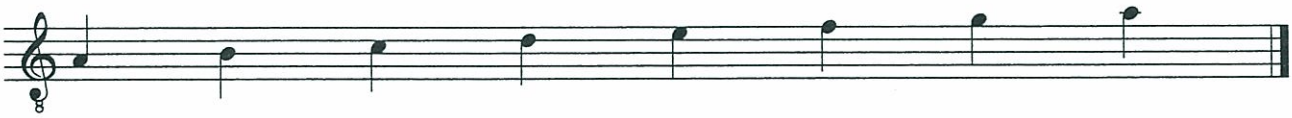
Lidio



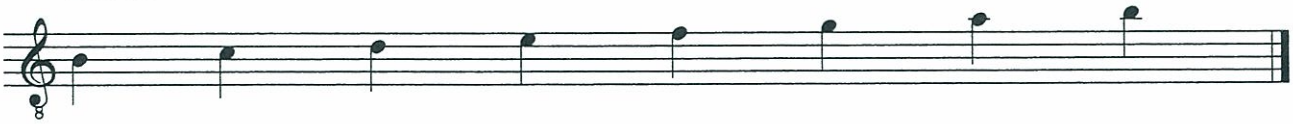
Mixolidio



Eólico (menor natural)

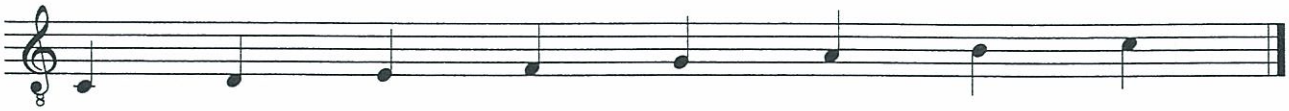


Locrio

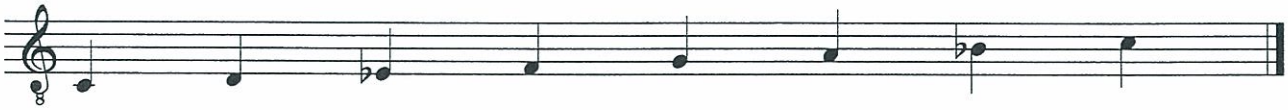


Transportadas a Do para una mejor comparación

Jónico (mayor)

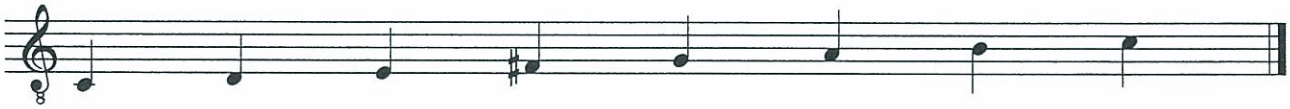


Dórico

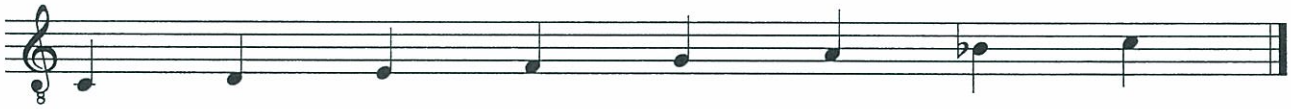


Frigio

Lidio

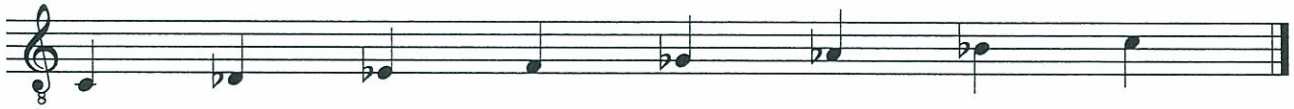


Mixolidio



Eólico (menor natural)

Locrio



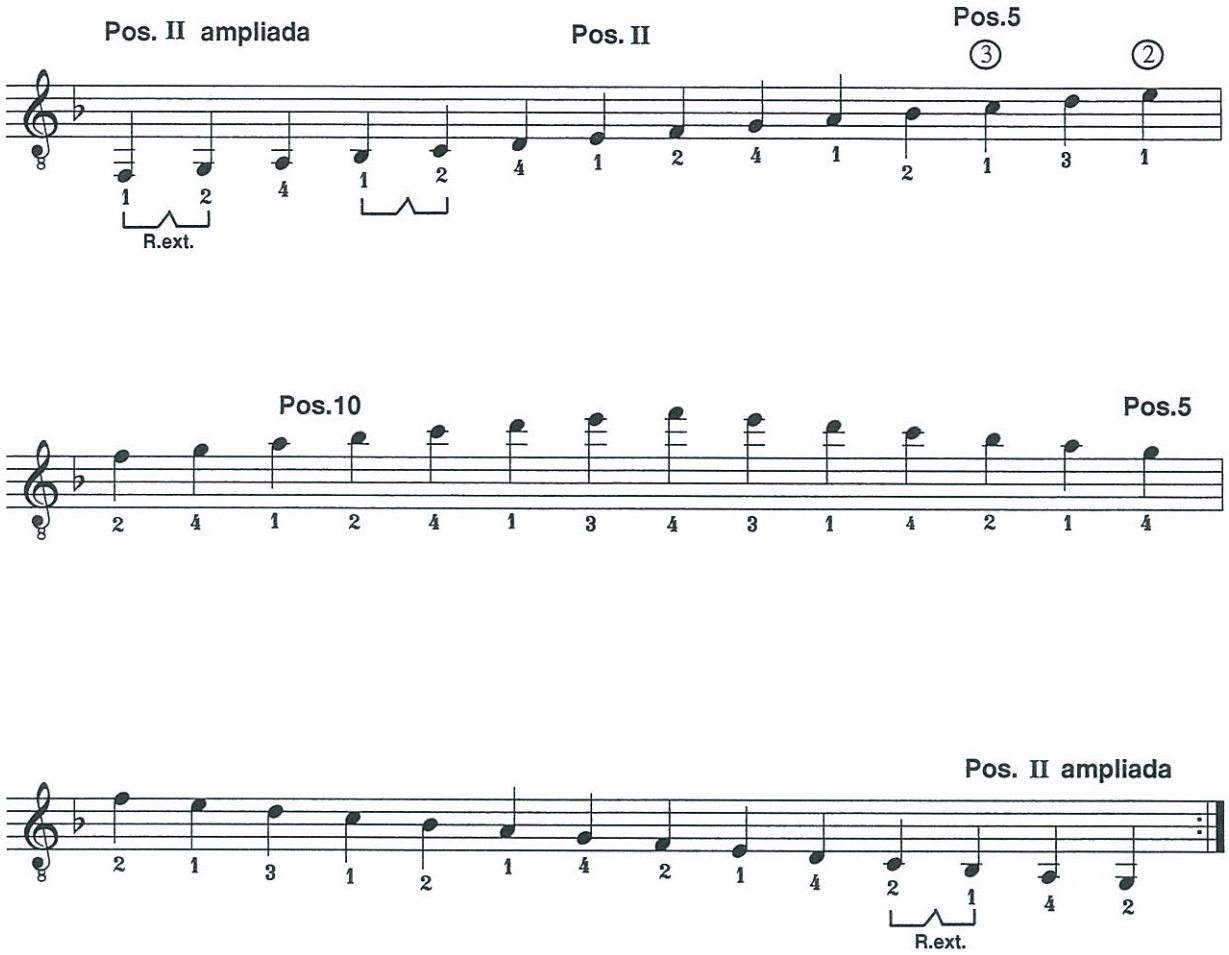
Al transportar todas las escalas a una misma tonalidad se torna transparente la diferencia entre ellas.

La formación tradicional académica de los guitarristas (y otros instrumentistas) incluye teóricamente el estudio de los modos pero no todavía sus aplicaciones prácticas, que no son pocas, tanto en interpretación como en improvisación y composición. He aquí mi pequeño aporte para solventar este injustificado desdén.

Estas escalas han sido enfocadas como adiestramiento técnico, pero con certeza su estudio también dejará otras consecuencias positivas evidentes. Después de esta presentación, las veremos en tres octavas transportadas a otras tonalidades, propiamente escritas para el trabajo técnico.

RM 154028

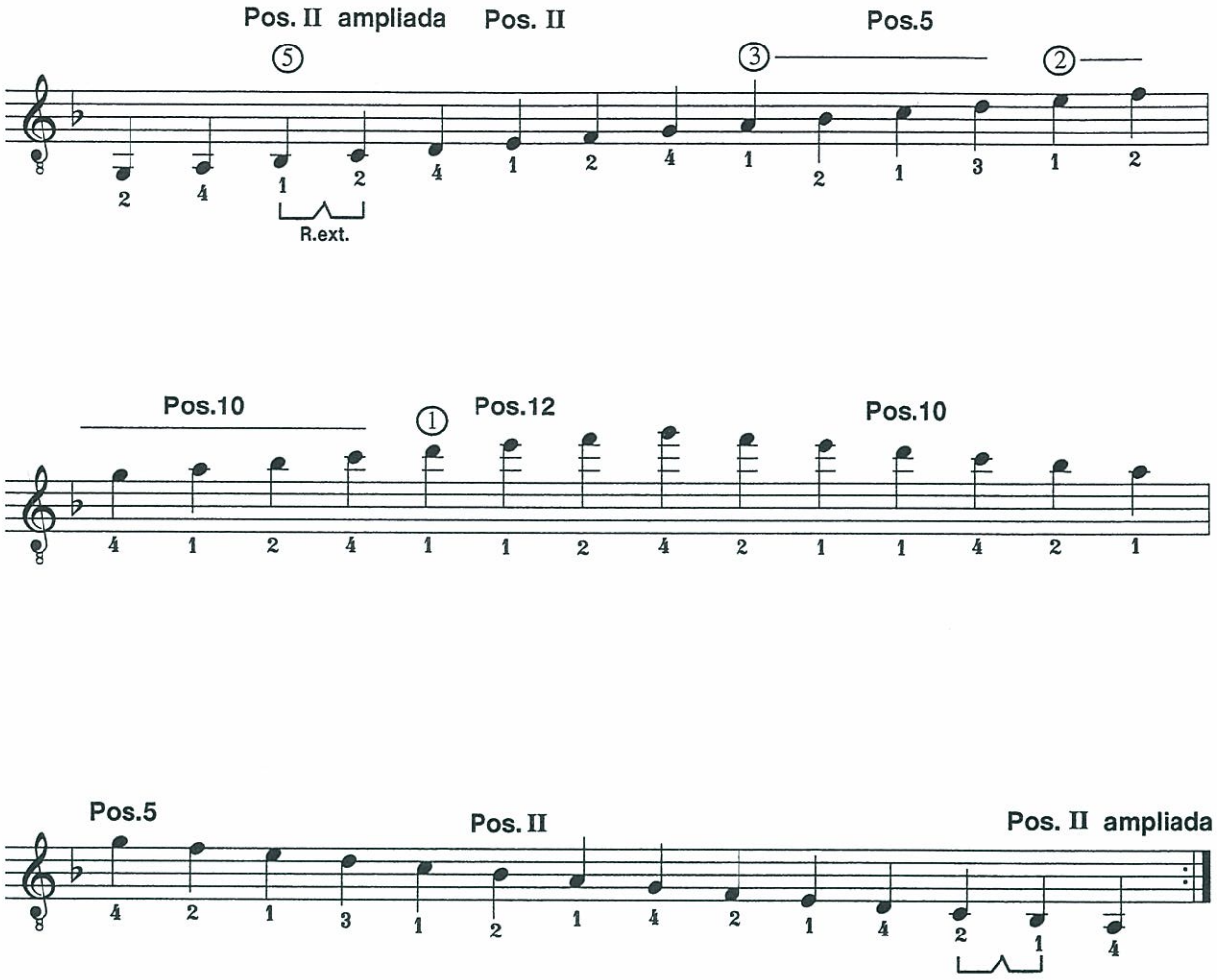
Fa Jónico (mayor)



Este el modo que conocemos como mayor. Es una escala de Fa en tres octavas digitada de manera poco habitual, usando retro-extensiones, es decir, ampliando algunas posiciones y realizando los saltos sólo sobre 1° , 2° y 3° cuerda para facilitar el legato sin ruidos parásitos.

La escalas pueden digitarse de maneras muy diferentes; las que se han incluido en esta edición han sido digitadas usando criterios, que es como en realidad se procede en las obras musicales.

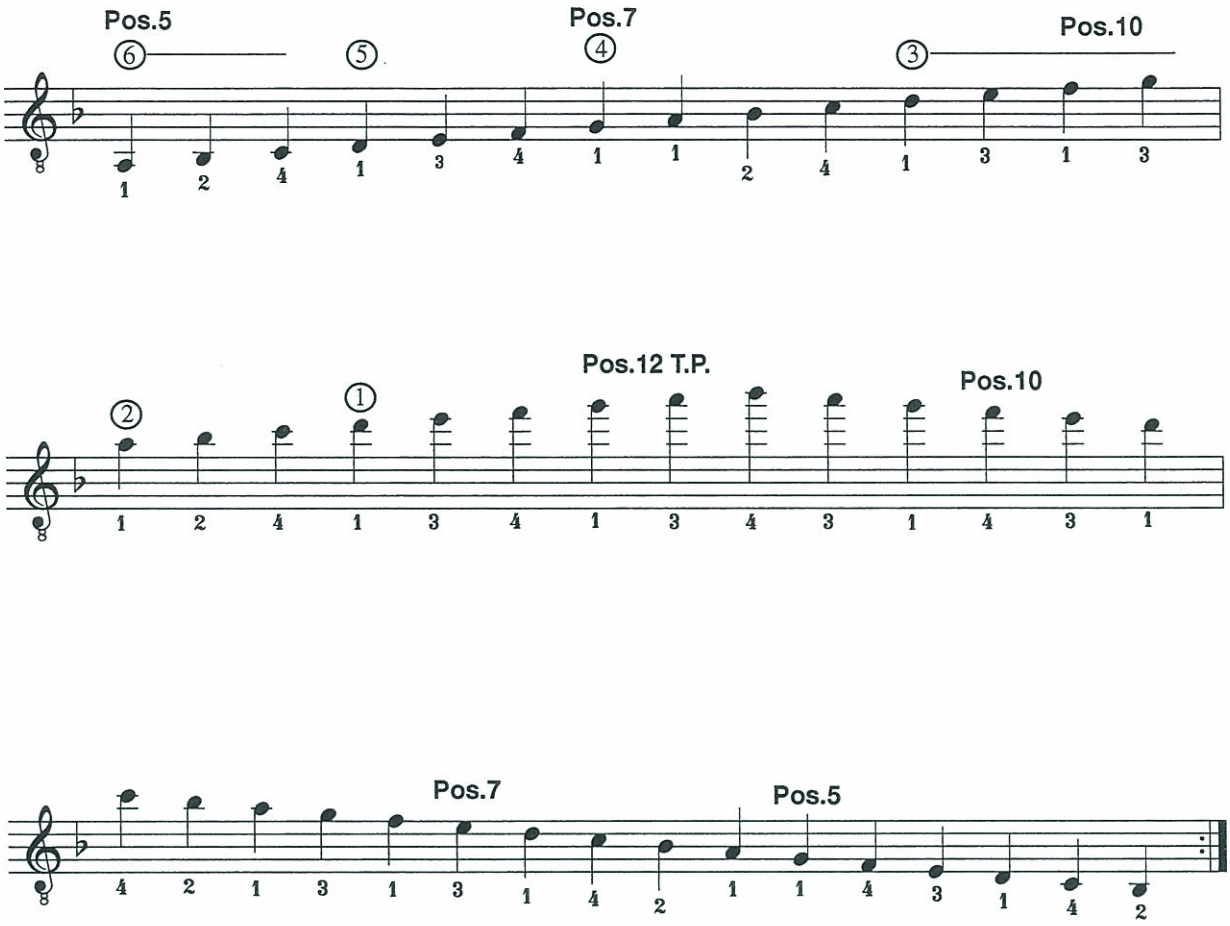
Sol Dórico



Los mecanismos aquí empleados son prácticamente los mismos que en el Fa Jónico, simplemente tenemos que tener un poco de cuidado al llegar a la Pos. 12 bajando y adelantando un poco el hombro para mejorar las condiciones de los dedos, salvando el obstáculo que representa la caja de la guitarra.

RM 154028

La Frigio



• Indicaciones:

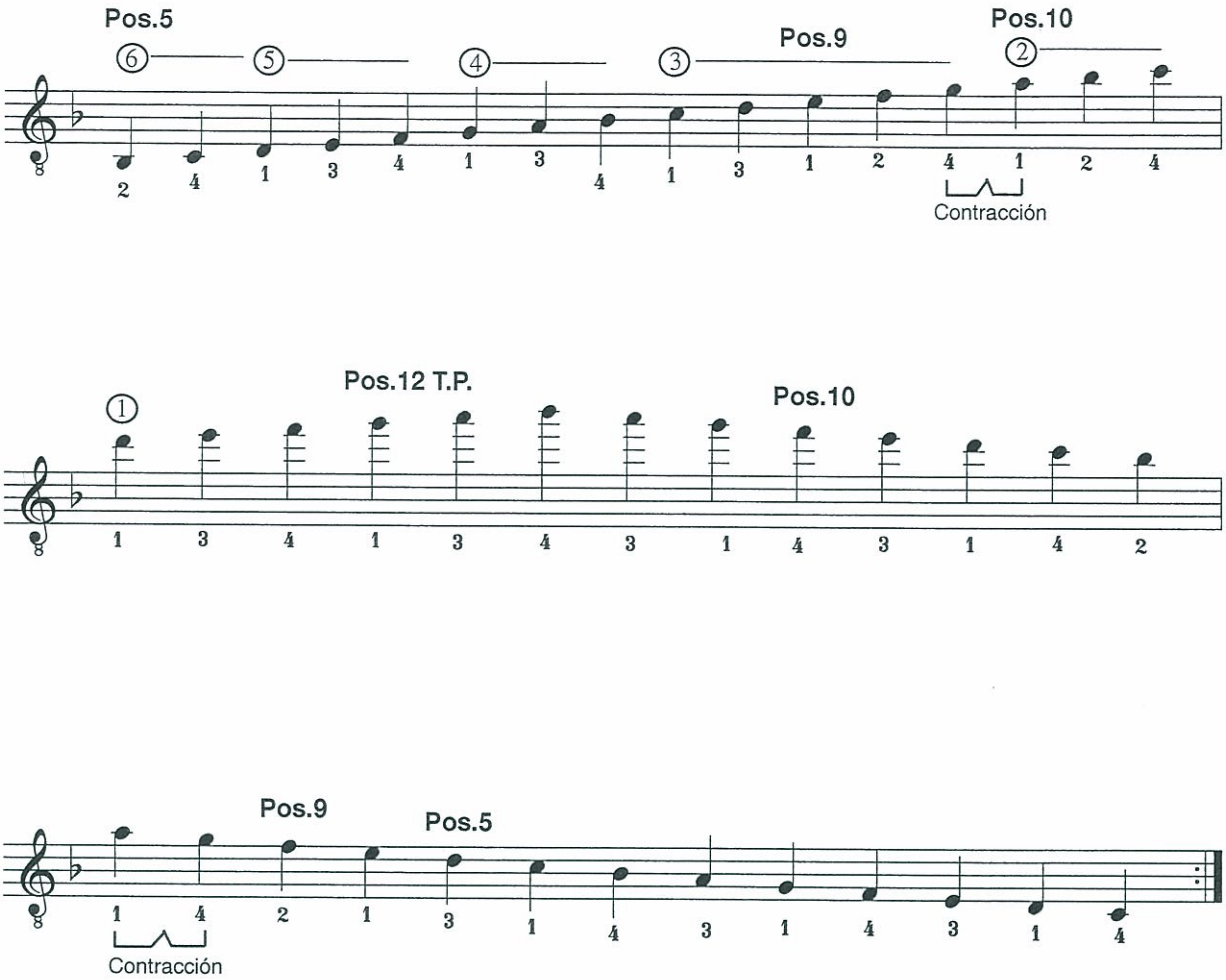
Donde aparece Pos 12 T.P. significa que ahí hay un traslado parcial quedando el pulgar en la Pos 12, al estar condicionado su desplazamiento por la caja de la guitarra y el dedo 1 llegará al traste 15 gracias a un aumento de la apertura angular entre los dedos mencionados mientras el codo se adelanta un poco y hombro baja ligeramente, dejando al pulgar prácticamente en el borde del diapasón.

No olvidar despegar el pulgar del mástil y evitar la fricción sobre las cuerdas en el momento de realizar los saltos. Controlar el movimiento de ambas manos y brazos durante los cambios de cuerda (traslados transversales), de manera que no motiven ninguna alteración de la actitud de los dedos.

• Beneficios:

Esta escala es muy usada en música española, que ya sabemos que forma importante parte del repertorio guitarrístico. Se ensayan saltos, llegando hasta la zona sobreaguda y cambios de cuerda.

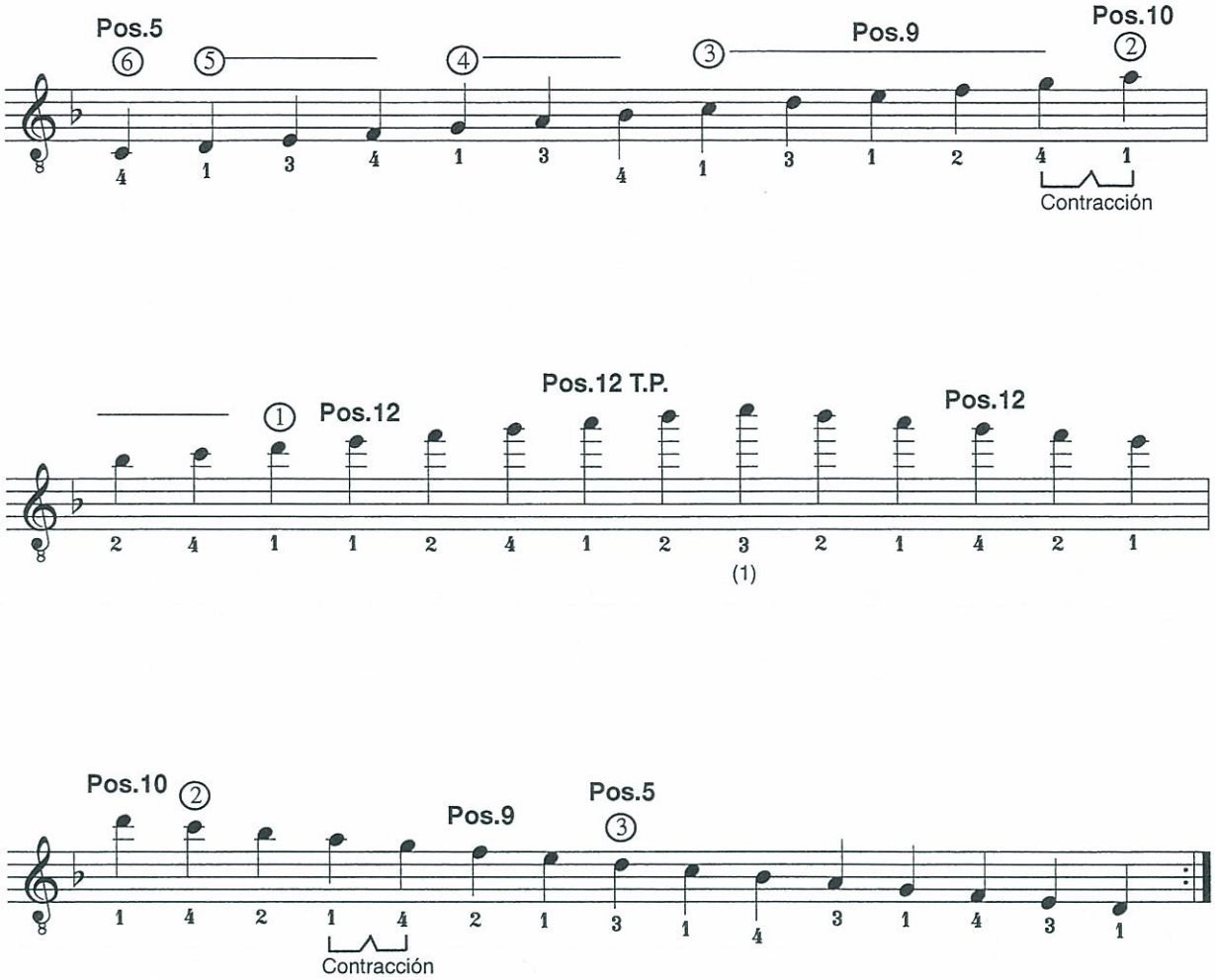
Si♭ Lidio



En esta escala aparecen algunas contracciones, reduciendo momentáneamente la Posición, facilitando tanto el ascenso como el descenso melódico y favoreciendo el legato gracias al movimiento oruga.

RM 154028

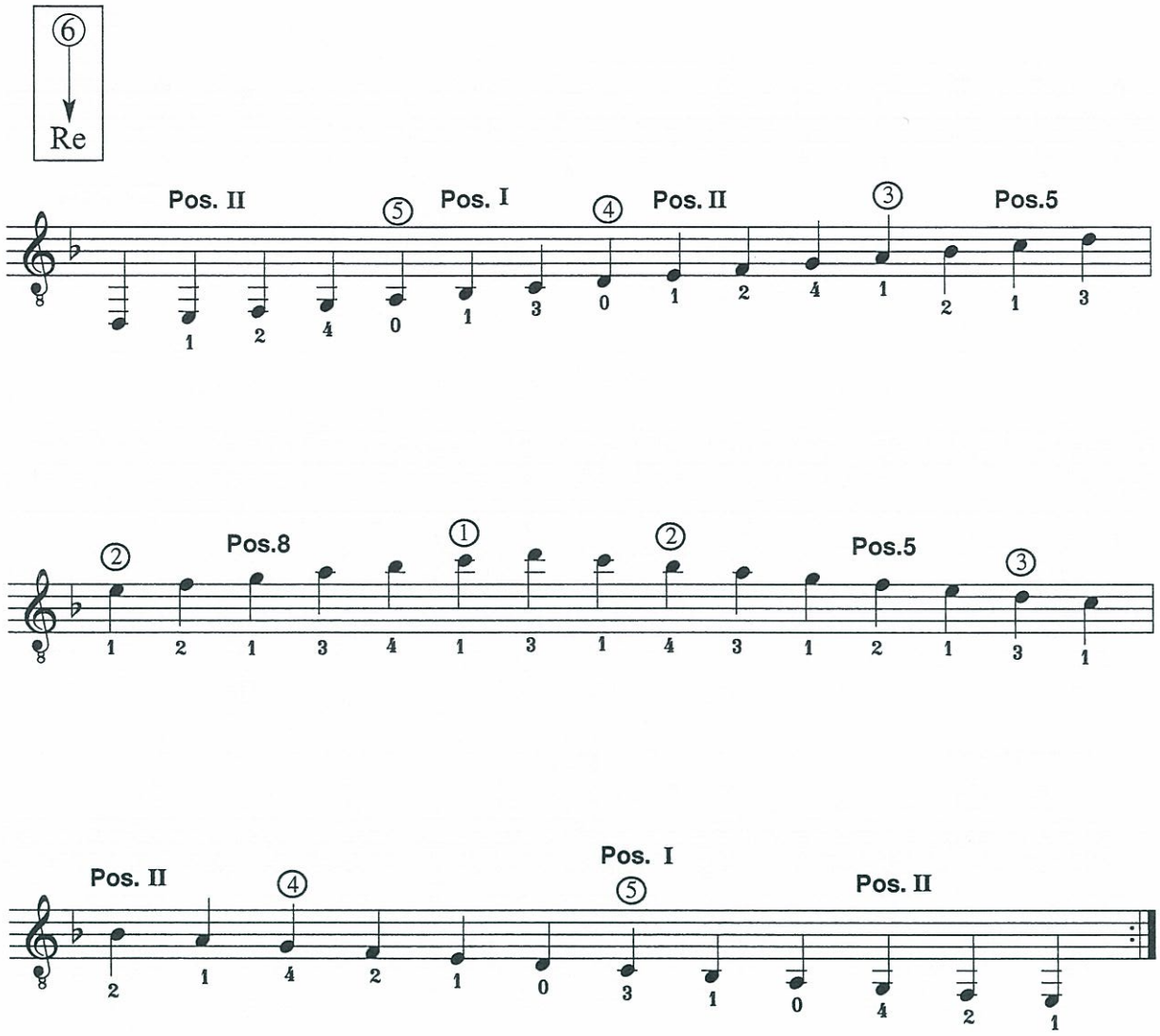
Do Mixolidio



(1) Existen obras que llegan al Do sobreagudo -entre otras, composiciones de Legnani y Barrios, que no son precisamente recientes y se hace necesario que luthiers y guitarristas asuman este hecho.

Si nuestra guitarra no tiene 20 trastes, como es común, podemos pisar en el lugar equivalente al Do, presionando la cuerda con la uña de un dedo de la mano izquierda) para conseguir un resultado medianamente aceptable.

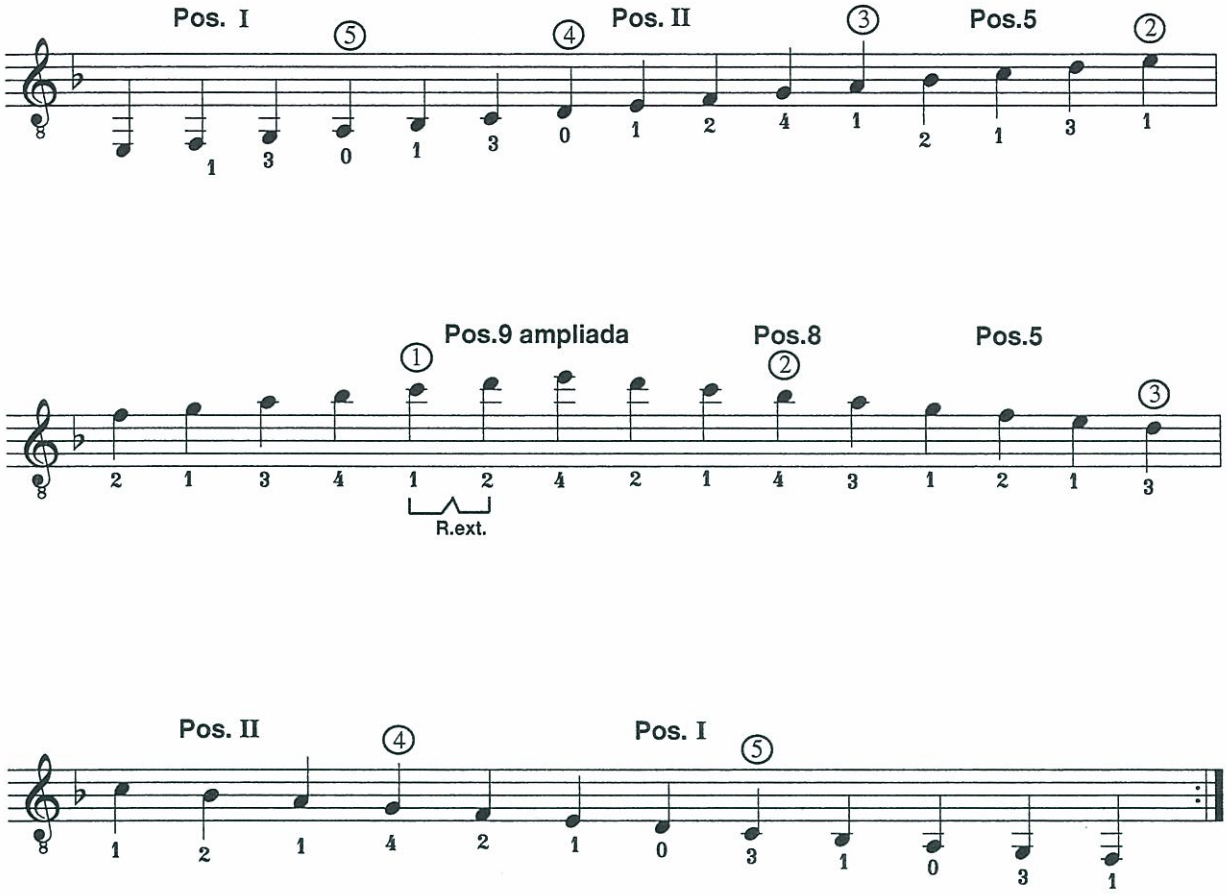
Re Eólico (menor natural)



Aquí se usa la 6ª cuerda en Re, lo que no es común en el estudio de escalas -así como la utilización de contracciones y extensiones- sin embargo es muy frecuente en las obras musicales. Al principio de esta escala, mientras suenan las cuerdas al aire, bajamos de Pos II a Pos I para volver seguidamente a Pos II, lo que no es vulgar, pero correcto técnicamente en este caso.

RM 154028

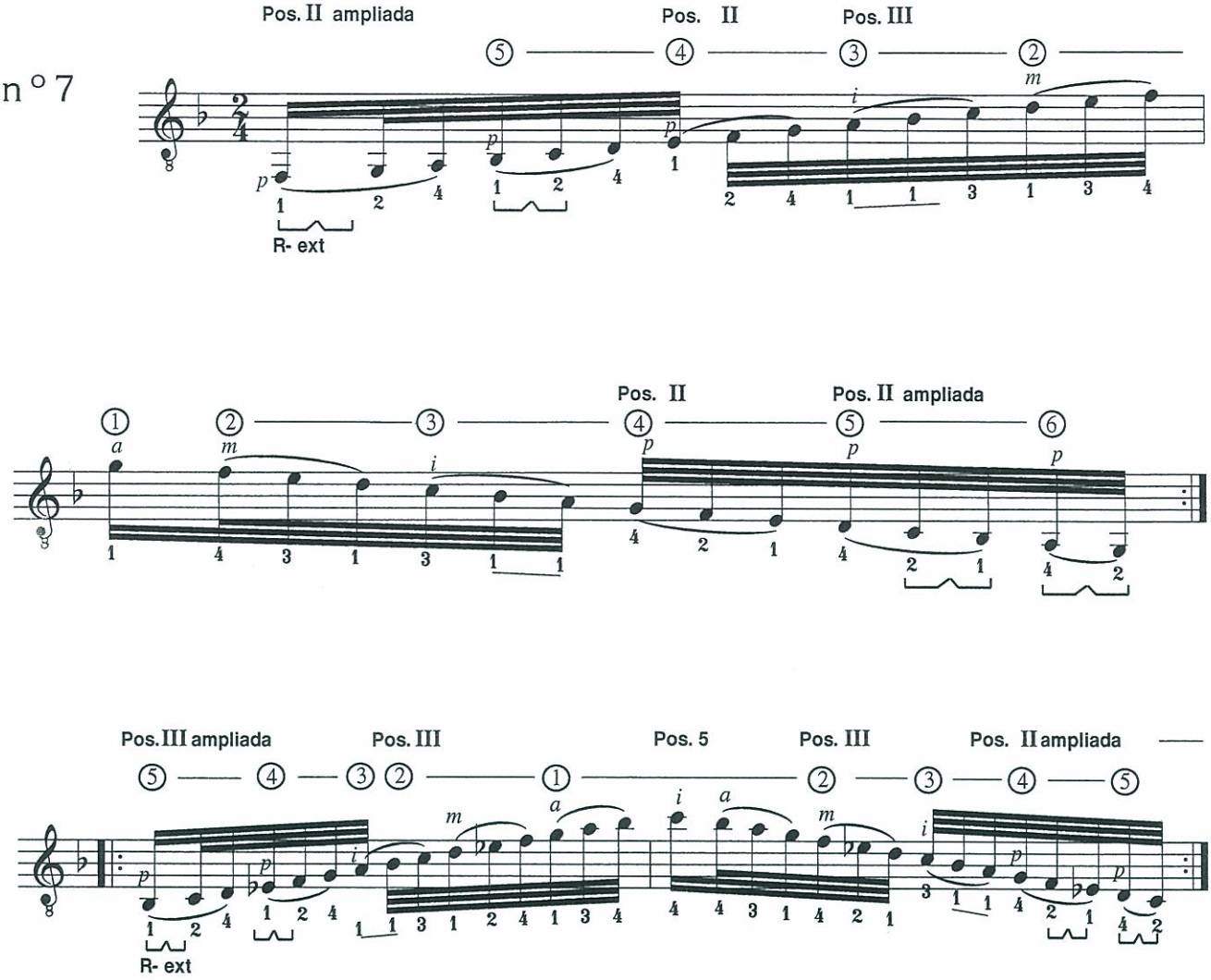
Mi Locrio



La extensión, cuando se llega al Do agudo, ahorra un salto, dando mayor estabilidad a la mano.

Ligados

n° 7



• Indicaciones:

Subir cromáticamente siguiendo el modelo inicial. El Fa y el Si b del compás 1 deben tocarse apoyando el pulgar, deslizándolo, al igual que el Si b del compás 3. Para obtener un mejor resultado en los ligados con el dedo 4, es conveniente que éste se sitúe lo más perpendicularmente a la cuerda posible, usando poca superficie de yema. Debe conseguirse el equilibrio dinámico de las notas ligadas, no usando mucha fuerza en las notas pulsadas por la mano derecha y procurando reducir los ruidos parásitos. En los ligados descendentes debemos concentrarnos más en la fuerza que aplica el dedo que recibe el ligado, que en el que realiza la pulsación - sin apoyo- que lo produce, aunque también es interesante ensayarlos con toque apoyado en la cuerda contigua, porque puede ser de utilidad en casos especiales.

Como se verá, uno de los ligados es realizado por medio de un portamento realizado por el dedo 1, cuyo resultado debe ser prácticamente idéntico al resto; en ese momento debe soltarse el pulgar izquierdo, permitiendo, al liberar la mano, el cambio de posición consecuente.

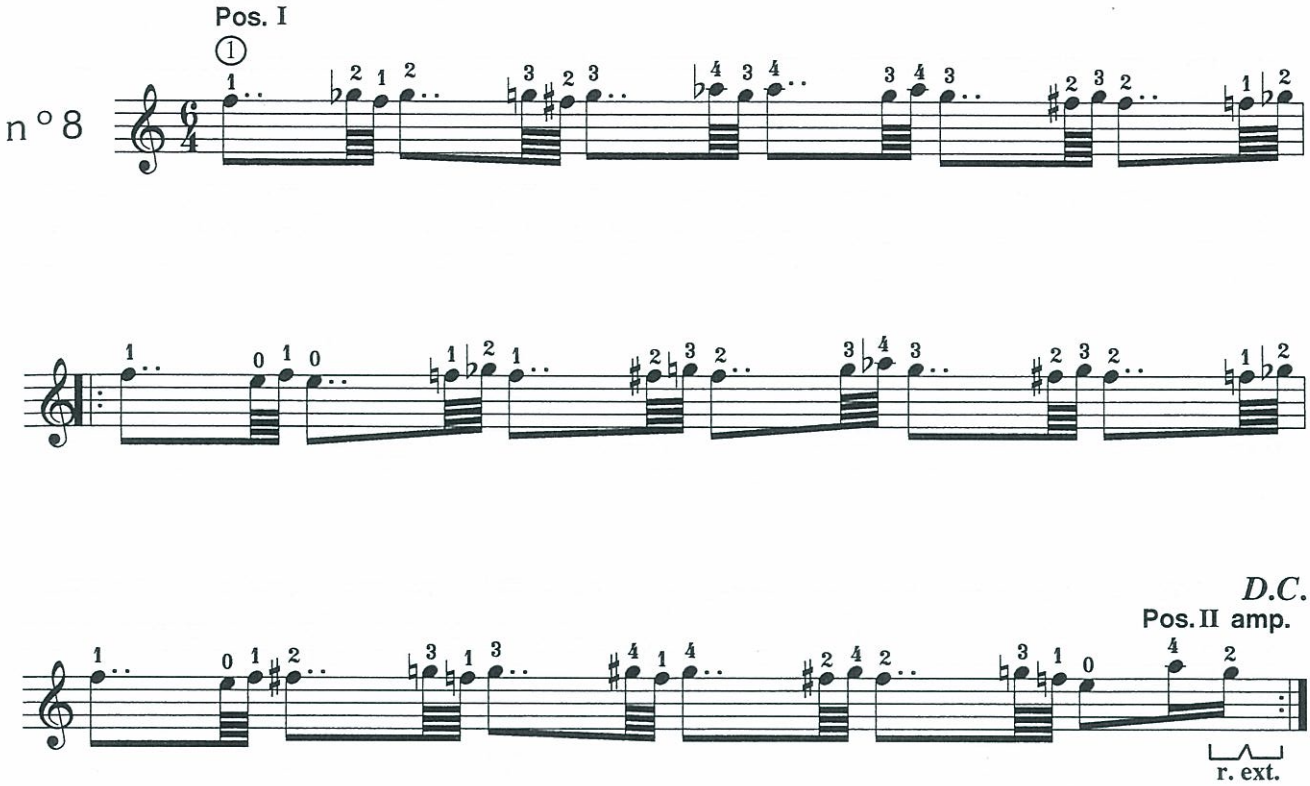
No olvidar que para realizar la retro-extensión es de gran ayuda acercar el codo izquierdo al cuerpo.

• Beneficios:

Favorece el desarrollo de la musculatura de la mano izquierda y mejora el control de ambas manos, ayudando a homogeneizar todos los sonidos. Este ejercicio está basado en un capricho de Legnani.

RM 154028

Ligados para mano izquierda sola



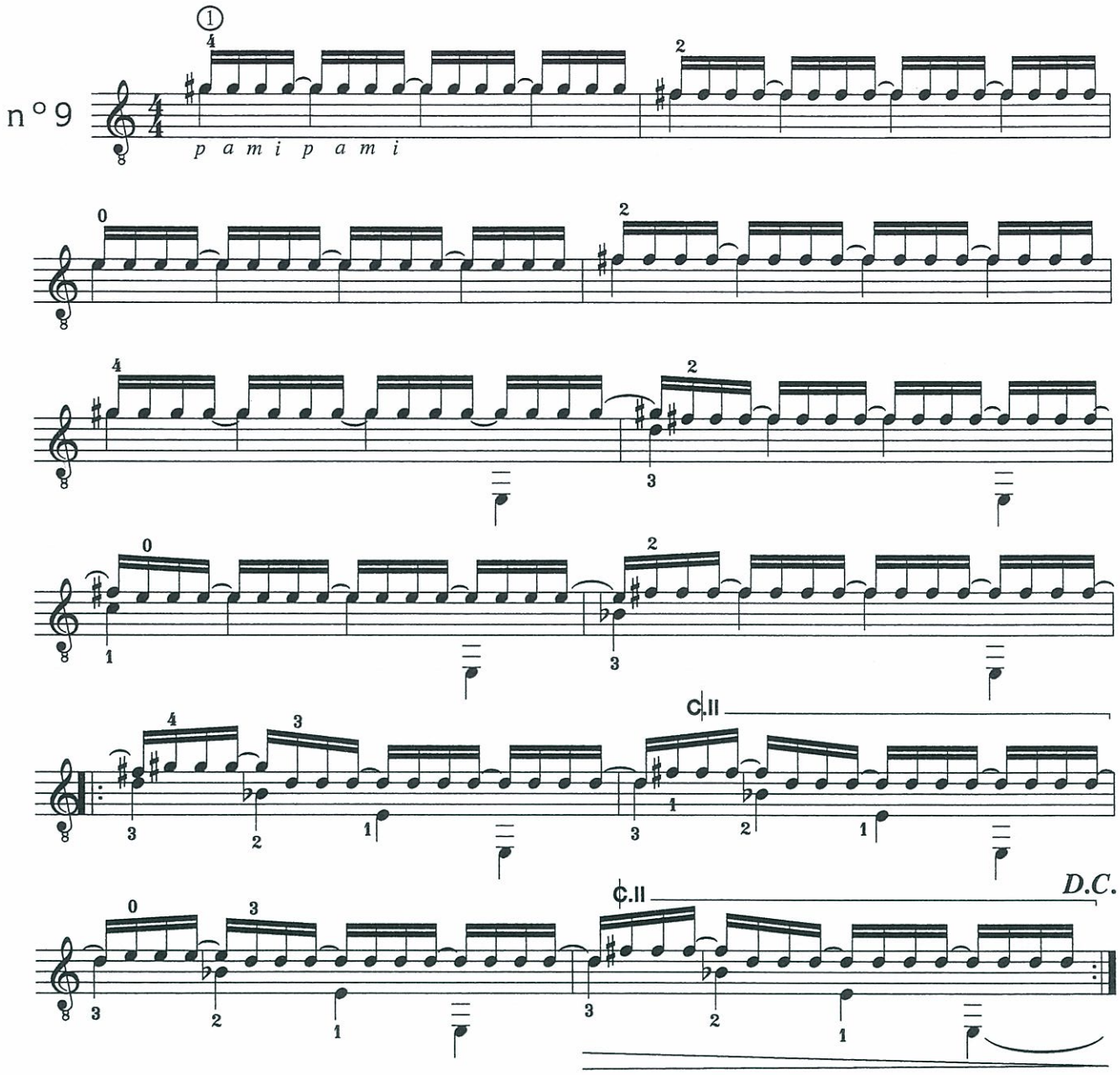
• Indicaciones:

Aplicar el mismo modelo de digitación en todas las cuerdas y en diferentes posiciones usando siempre la cuerda al aire. En ningún momento se debe usar la mano derecha. En los ligados ascendentes puede usarse un ligero balanceo de la mano izquierda proveniente del antebrazo (pronación-supinación)con el pulgar apoyado en el mango, y en los descendentes puede colaborar un corto y rápido adelantamiento del brazo.

• Beneficios:

Los mismos que en ejercicio anterior.

Trémolo



• Indicaciones:

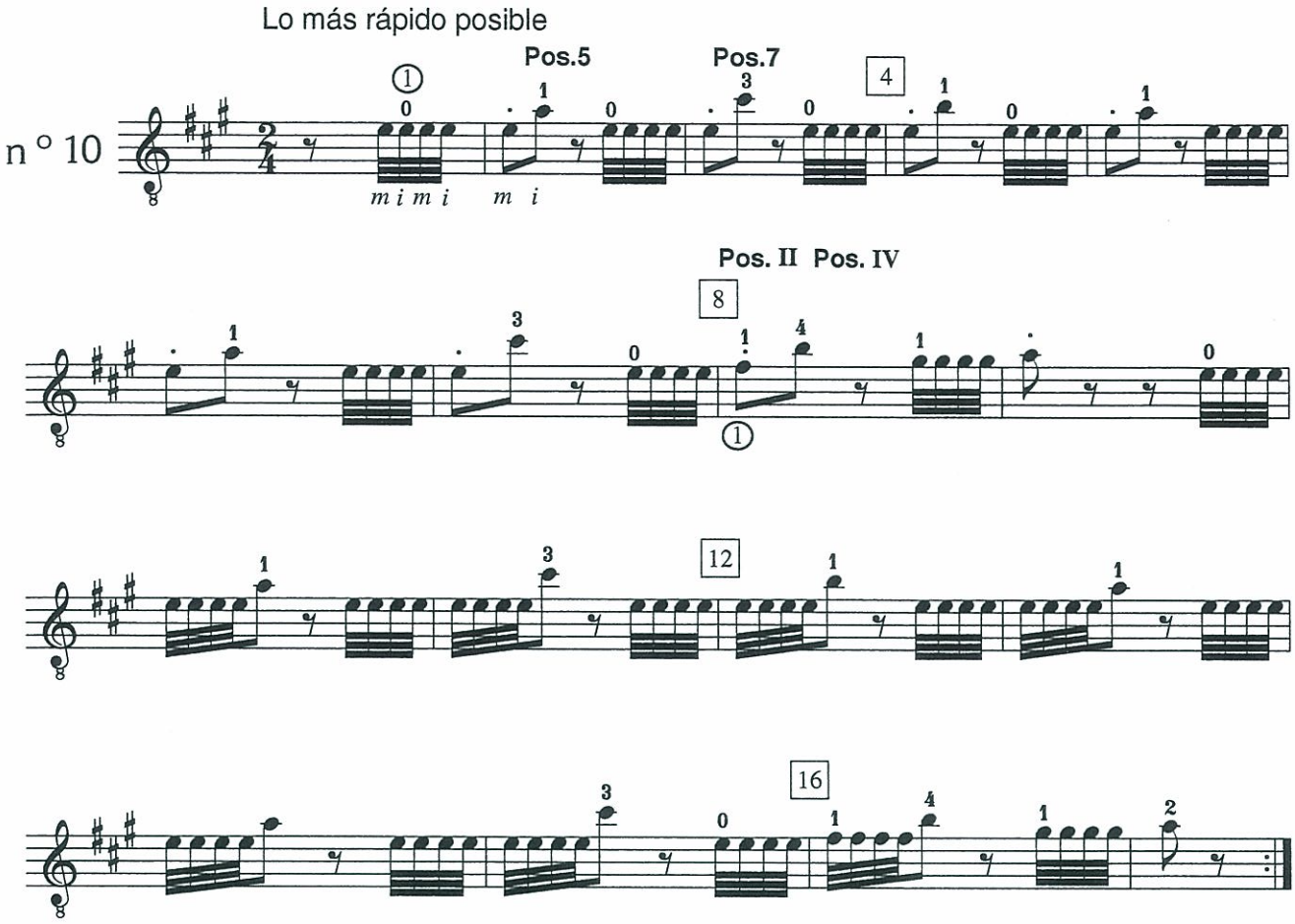
Estudiar muy lento y fuerte, igualando el volumen de cada nota. Observar la regularidad rítmica. La altura de la mano debe ser determinada por las exigencias del índice como se recomienda en las indicaciones generales, desplazando el pulgar cuando sea necesario, abriéndolo, hacia las cuerdas graves, sin afectar la posición ni el equilibrio de la mano. Ensayar también en stacatto y con la digitación: **p-i-m-a**, así como quintillos (trémolo flamenco), agregando una semicorchea y usando la digitación: **p-i-a-m-i**. Practicar con diferentes ritmos. Es una segunda etapa tocar con mayor velocidad, pero sin perder el control de los movimientos y cuidando siempre la calidad del sonido. Repetir ad libitum.

• Beneficios:

La presentación longitudinal de la mano derecha y el amplio desplazamiento del pulgar con condicionantes, aumenta notoriamente el dominio de los dedos en varios aspectos. Este micro-estudio fue compuesto usando la escala hexacordal (tonos enteros)

RM 154028

Velocidad



• Indicaciones:

Repetir el modelo en las demás cuerdas. Debe ensayarse tambien con **a-m** y **a-i**. En el compás número 8, cuando se salta a Pos IV debe mantenerse el dedo 1 en contacto con la cuerda, aunque sea el dedo 4 el que vaya a pisar la nota indicada, para facilitar su llegada y para preparar el sol#.

Es lo que llamamos dedo auxiliar.

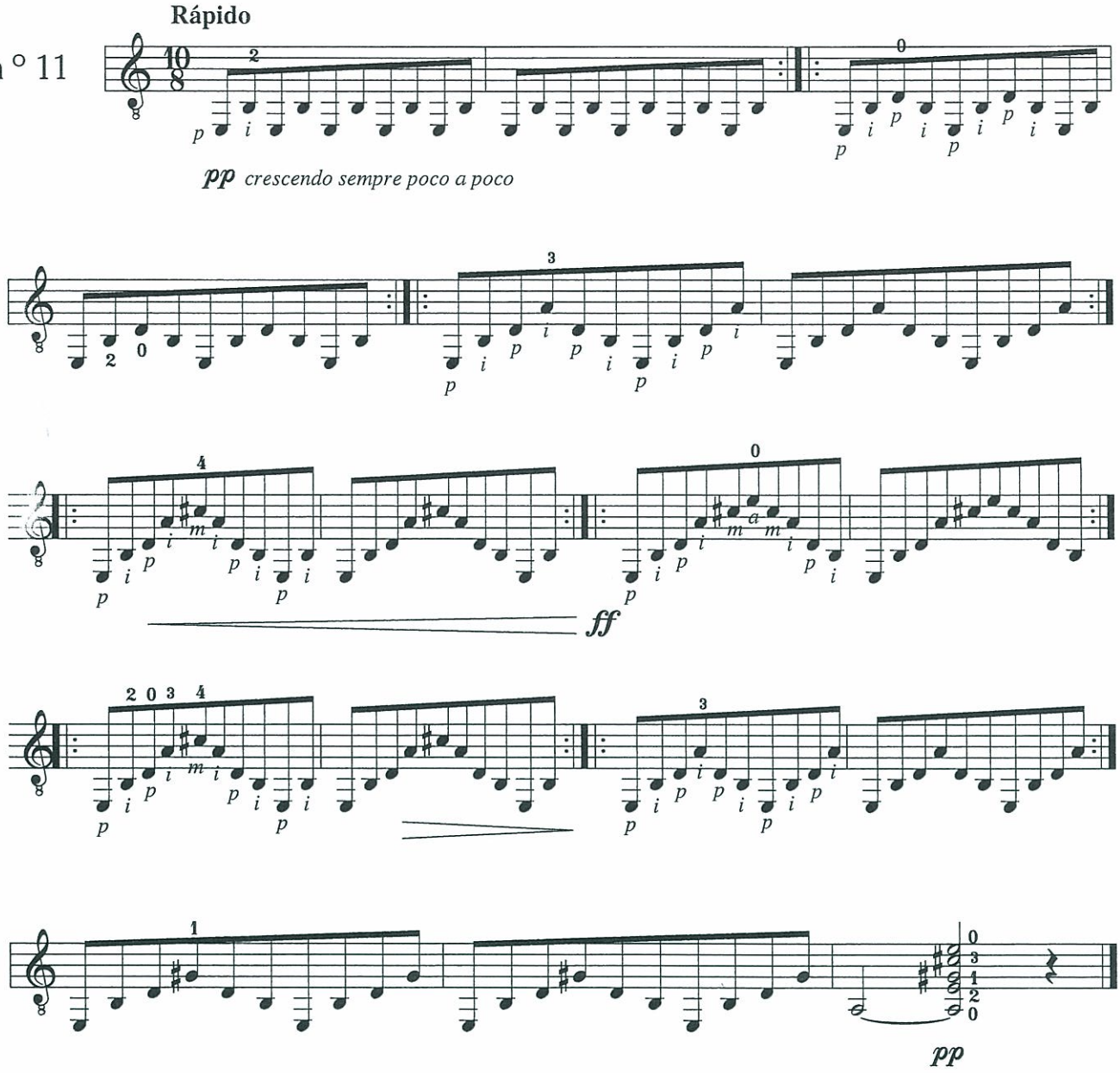
• Beneficios:

La rápida ejecución de pocas notas con un breve descanso posterior es ideal para el desarrollo de la velocidad. Este es un sistema usado por mucho guitarristas flamencos. Este ejercicio está basado en un conocido estudio de Sor y su digitación está dirigida a conseguir gran celeridad con dos dedos alternados.

Arpegio

(en todas las cuerdas)

n° 11



• Indicaciones:

Antes de comenzar a tocar el ejercicio, debe situarse la mano derecha como para tocar normalmente las cuatro cuerdas más agudas con **p-i-m-a-** simultáneamente. A partir de ahí, levantando ligeramente el antebrazo, se aleja un poco la mano de las cuerdas y gracias a una leve curvatura de la muñeca se llevan pulgar e índice hasta 6ª y 5ª cuerda, sin cambiar el punto de apoyo del brazo.

Trabajar la dinámica con mucha atención.

• Beneficios:

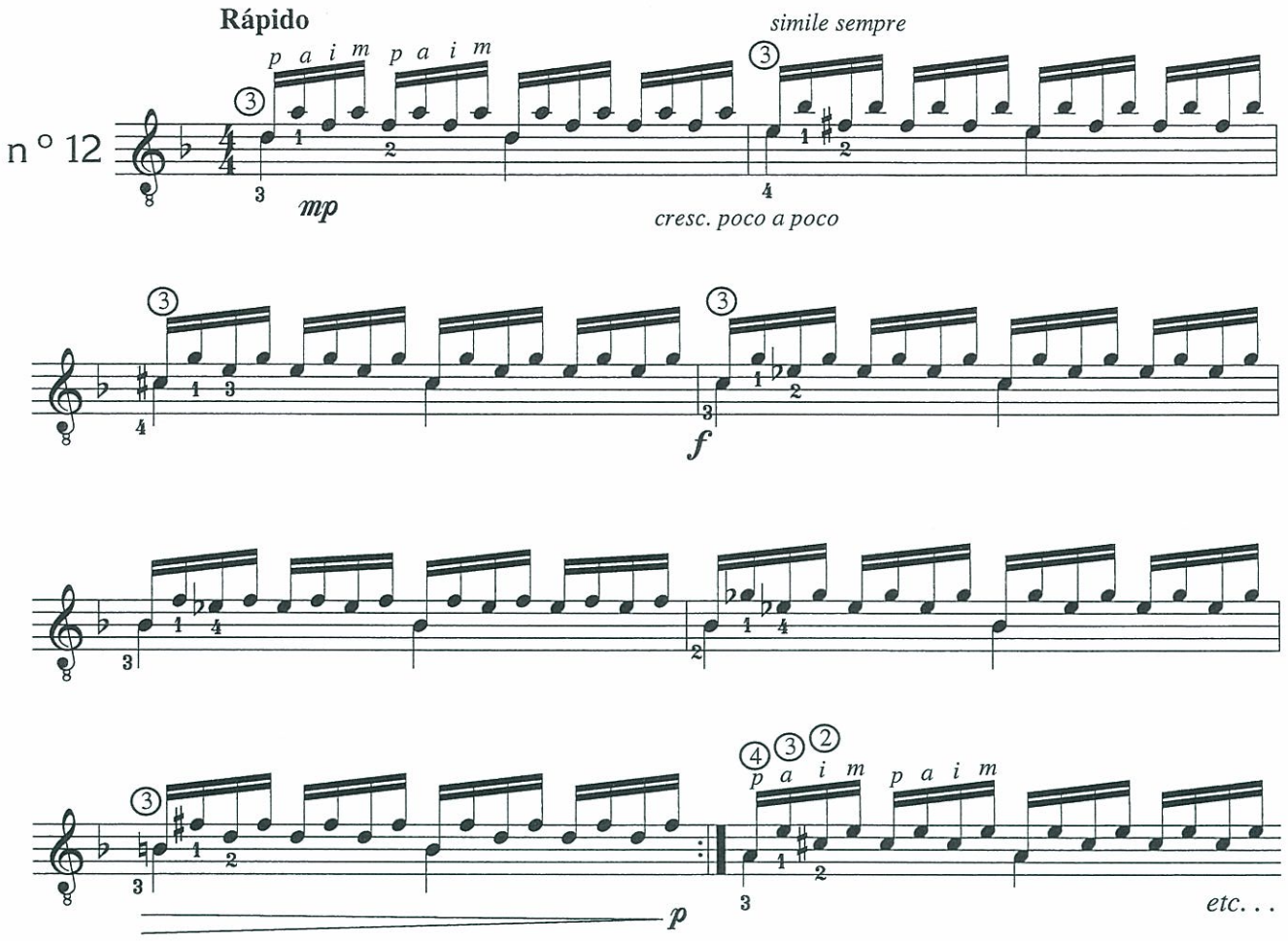
Este es un modelo de arpegio poco frecuente pero enormemente útil técnicamente, al desarrollar la relación normal y también el cruzamiento entre el pulgar y el índice.

Esta basado en el Estudio n° 1 - R. Barceló

RM 154028

Arpegio

(para mejorar el control dinámico del pulgar)



• Indicaciones:

Repetir el mismo modelo comenzando en 4ª, 5ª y 6ª cuerda. Cuando el pulgar toca en la 2ª cuerda debe igualar su fuerza a la del resto de los dedos, solamente destacando la 3ª cuerda. Al igual que en el ejercicio de trémolo, se debe cuidar el equilibrio de la mano no dejando que el pulgar la arrastre al tener que tocar en cuerdas más graves, ya que afectaría negativamente al resto de los dedos haciéndoles perder su posición correcta, tornando también difícil el regreso del pulgar a las cuerdas agudas.

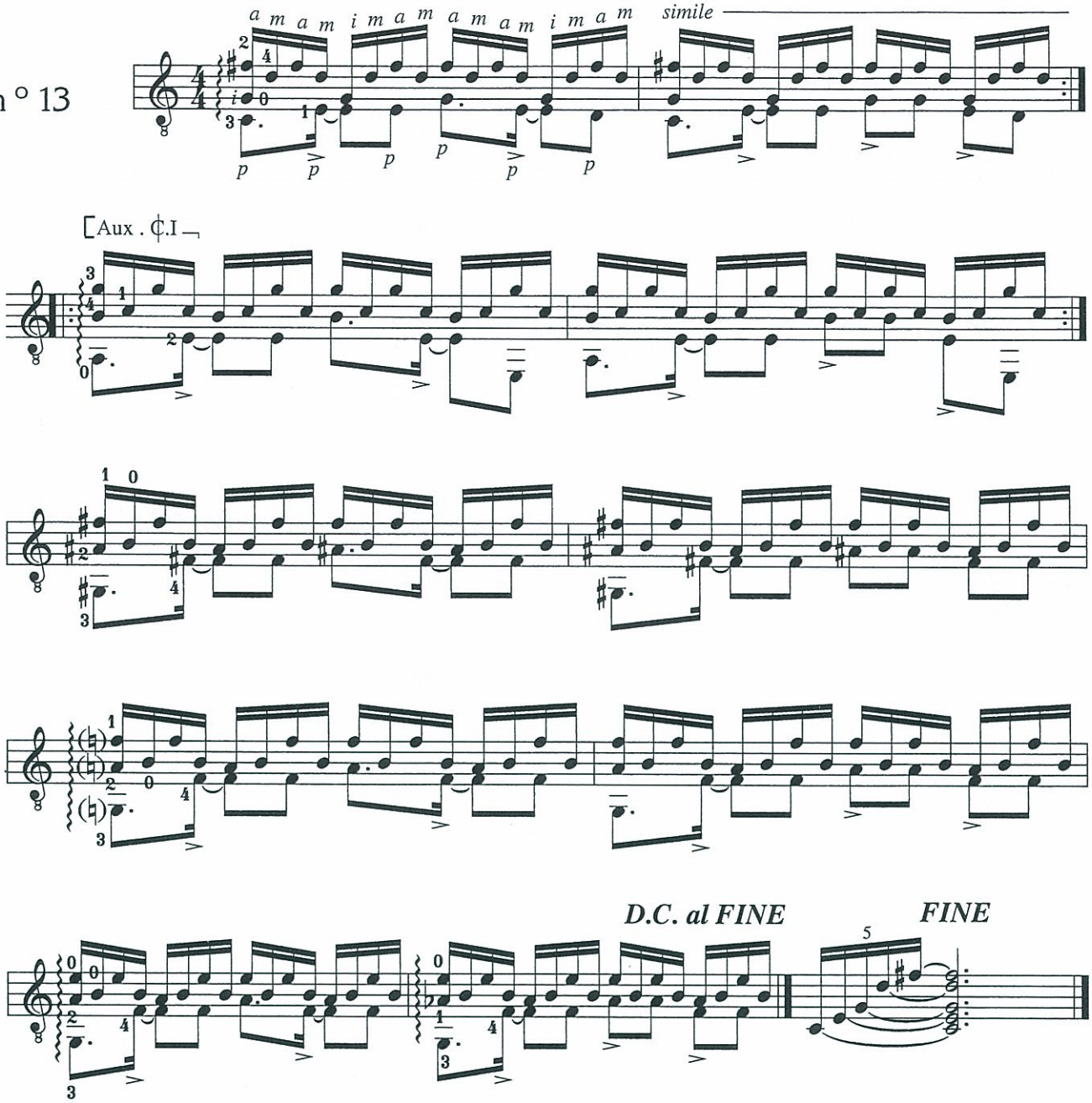
• Beneficios:

Este arpegio fue pensado también para practicar principalmente la pulsación del pulgar sobre las cuerdas agudas interactuando con otros dedos, lo que favorece notablemente el control dinámico del mismo y una buena colocación de la mano. La digitación indicada puede ser también la solución para algunos pasajes rápidos y trinos en dos cuerdas. Está basado en el Estudio n° 3 - R. Barceló

Arpegio

(con diseño rítmico-melódico en los bajos)

n° 13



• Indicaciones:

Al principio deben tocarse sólo las notas agudas igualando su volumen, preferiblemente piano y más tarde tocar el ejercicio completo. Posteriormente deben observarse las acentuaciones, tocando pianissimo las notas agudas y forte las graves, que deben cantar.

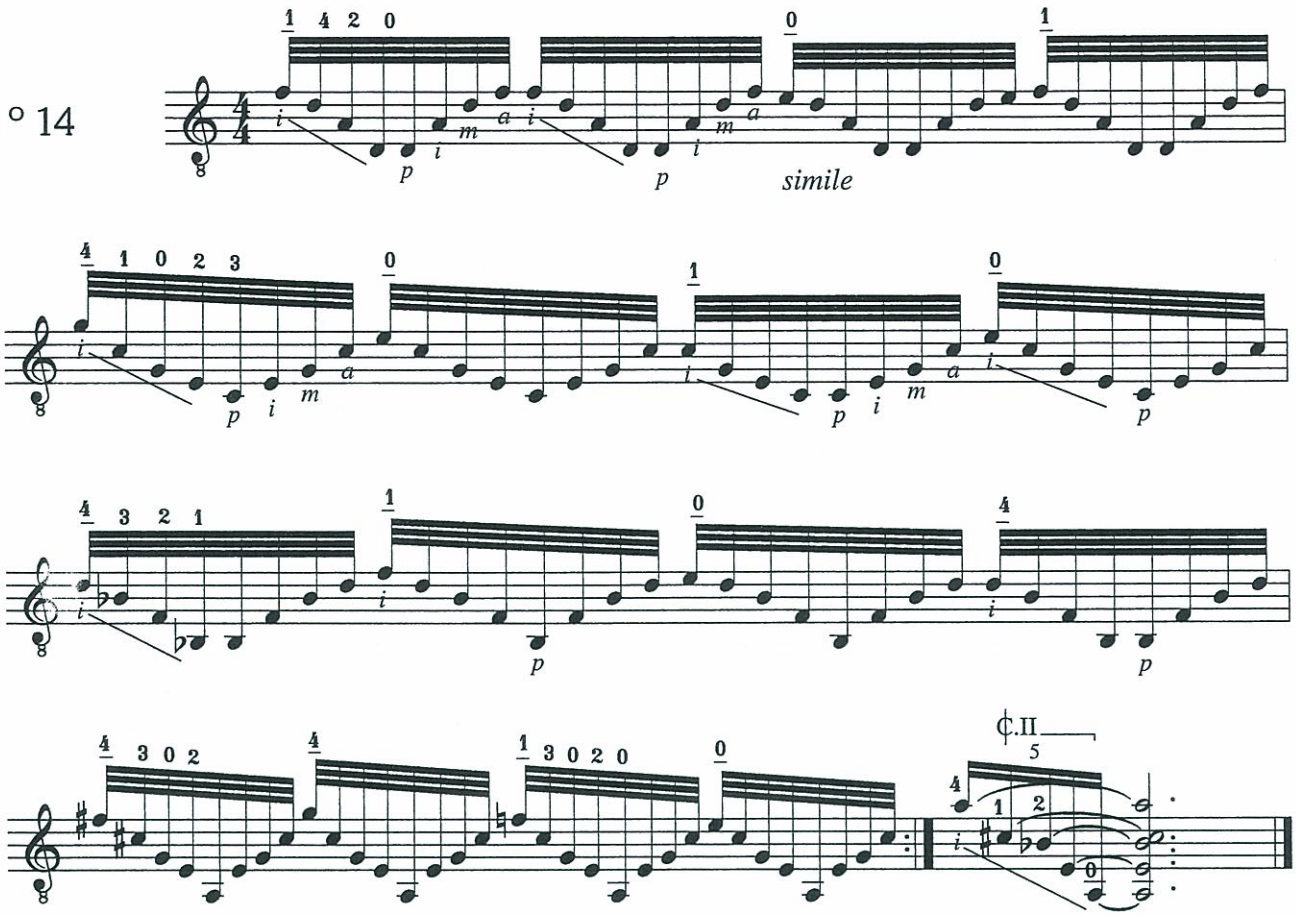
• Beneficios:

Se conseguirá una gran independencia entre el pulgar y el resto de los dedos, aumentando el control general, que es sumamente importante para dominar la expresión. Otra ventaja de este estudio es el desarrollo de la habilidad de los dedos a y m alternados. La mano izquierda práctica cambio repentinos de acordes, con cambios de presentación y separación transversal.

RM 154028

Arpegio por deslizamiento

n° 14



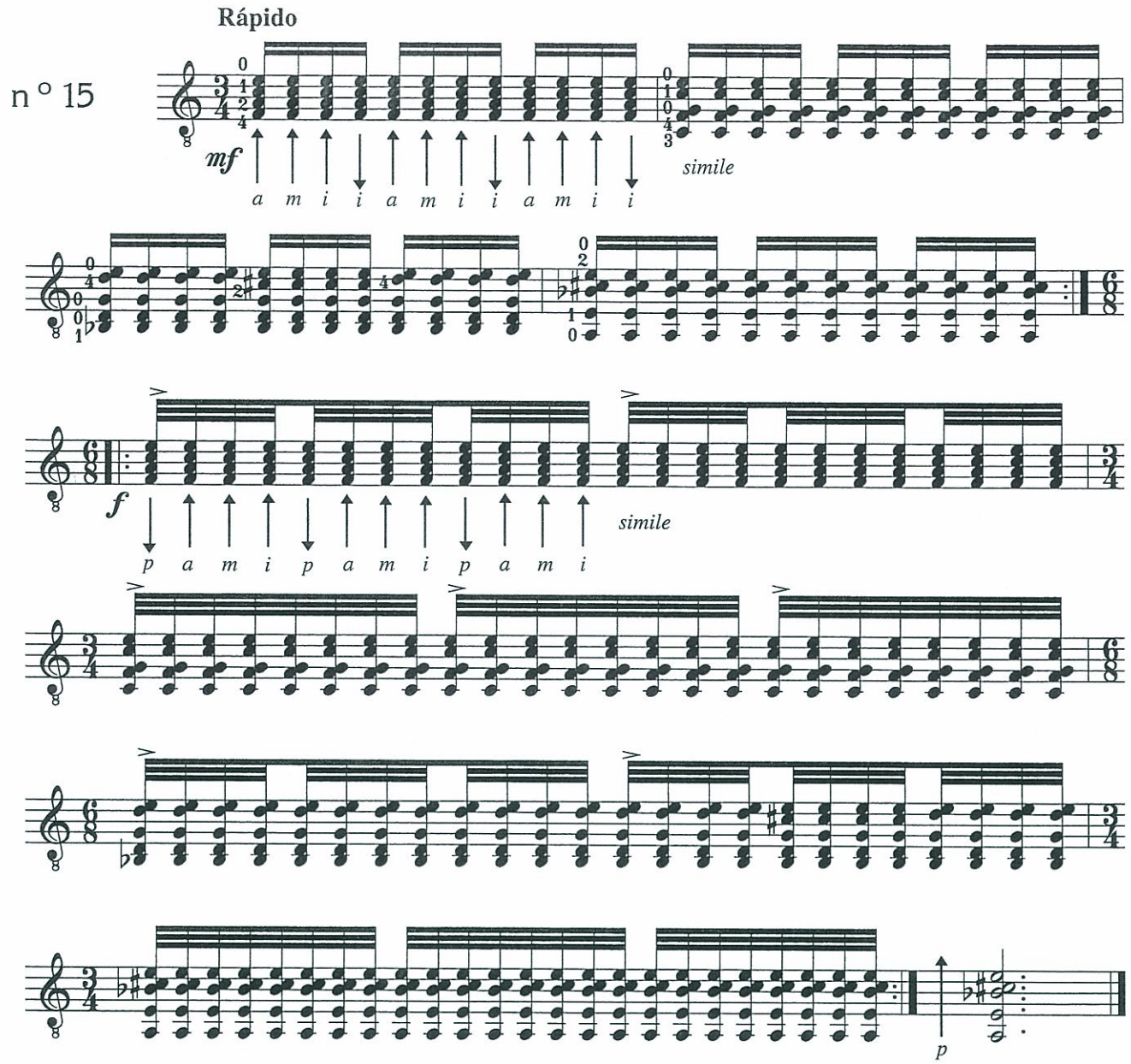
• Indicaciones:

El índice bastante desplegado debe deslizarse en dirección 1ª a 6ª mediante un movimiento propio con el que puede colaborar discretamente la muñeca. Es importante conservar la regularidad rítmica y dinámica, apenas destacando un poco las notas indicadas. Cada grupo debe dividirse en dos impulsos: uno descendente realizado por el índice y otro ascendente, realizado a partir del pulgar, por p, i, m y a.

• Beneficios:

Su uso puede ser inmediato en obras del calibre del Concierto de Aranjuez o Invocación y Danza, ambas de J.Rodrigo. Sin embargo, puede ser muy útil tal como está expuesto aquí, o aplicado sobre menos cuerdas en pasajes donde su aplicación no sea tan evidente, salvándonos de algunas situaciones realmente complejas y dificultosas.

Rasgueos



• Indicaciones:

Debe comenzarse el estudio muy lentamente y fuerte, procurando que suenen bien todas las notas escritas. Hasta el cuarto compás, el pulgar descansará en la 6ª cuerda y el resto de los dedos, en actitud de mano cerrada, se soltarán con decisión de uno en uno, comenzando por el anular hacia la 1ª cuerda, sin aproximar demasiado la palma a las cuerdas. La regularidad rítmica, gracias al control absoluto del ataque de los dedos, es fundamental. Como se verá en los primeros compases, el índice toca dos veces consecutivas en diferente dirección; simultáneamente a su segundo toque, en dirección a la 6ª cuerda, debe plegarse el anular, preparándolo para que su siguiente ataque pueda hacerse a tiempo. A partir del 6/8 cambia el tipo de rasgueo, donde también interviene el pulgar en dirección a la 6ª cuerda, que será responsable de los acentos indicados que destacan estos cambio de compás, típicos de la música andaluza. A partir del quinto compás, debe practicarse al inicio con movimientos exclusivos de los dedos, pero finalmente participará el antebrazo, colaborando con ellos mediante su relajada rotación.

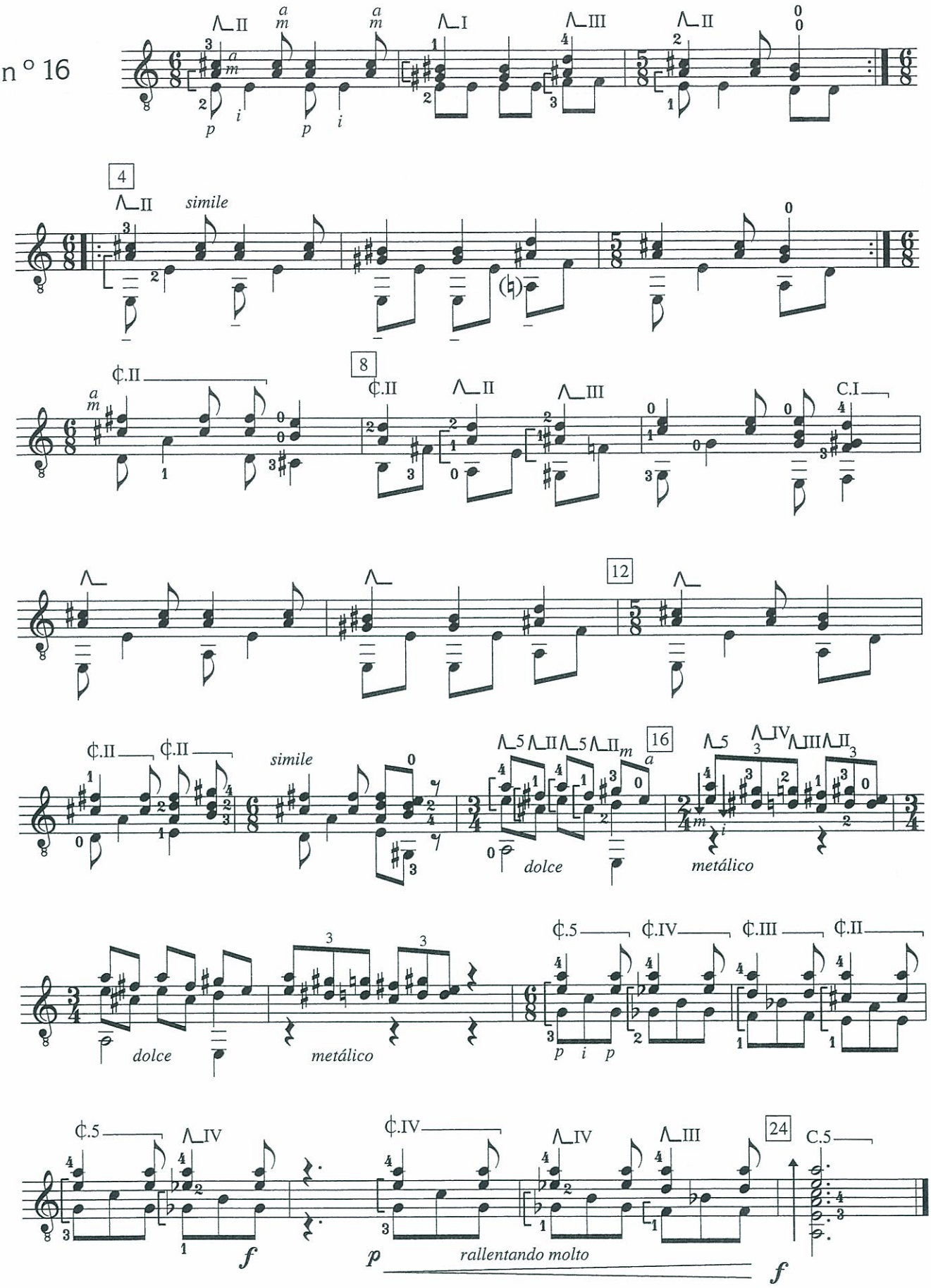
• Beneficios:

Cuando se practican rasgueos intervienen músculos generalmente poco usados, como los extensores, que pueden ayudar a hacer regresar los dedos más rápidamente a la actitud normal de ataque, o sea, a tener más agilidad. No es casualidad que después de usarlos funcionen mejor las escalas, los trémolos y los arpegios.

RM 154028

Cejillas (o cejas parciales)

n° 16



• Indicaciones:

El símbolo ⌒ indica que un dedo de la mano izquierda pisa dos cuerdas al mismo tiempo, presionando la falangeta para que se doble un poco en sentido contrario al normal. El símbolo ⌊ señala cuales son las cuerdas pisadas por la ceja parcial y el número que está debajo especifica cual es el dedo que la realiza. No debe alterarse la posición normal de la mano para aplicar las cejillas. En los compases 16 y 18 deben usarse **i** y **m**, deslizándolos sobre la 1ª y 2ª cuerda para conseguir una rápida ejecución.

• Beneficios:

Este es un estudio para desarrollar la habilidad en el uso de medias cejas y cejillas con los dedos 2; 3 y 4 -ya que el dedo 1 generalmente está bien entrenado en este trabajo- las cuales pueden servir en la producción de cuartas paralelas, como también ayudar a economizar movimientos de la mano izquierda y a realizar acordes que de otra manera serían muy difíciles o imposibles.

Se ensaya el deslizamiento al tocar bicordios rápidamente (compases 16 y 18)

RM 154028

Epílogo

Está probado que de nada vale obsesionarse con una dificultad técnica, ya sea en una obra, ejercicio o estudio. Esfuerzos desmedidos en una única área técnica malgasta nuestra energía física y mental inúltilmente. Al cabo de trabajar durante cierto tiempo tratando de superar sin éxito una determinada dificultad, podemos desanimarnos al no ver ningún avance, o peor aún, al percatarnos de que comenzamos a fallar más todavía, al contrario de lo esperado. Es un síntoma claro de cansancio.

Curiosamente, si abandonamos temporariamente aquel martirio y a continuación nos ejercitamos ensayando un amplio abanico de recursos técnicos, veremos que paulatinamente es superado el estancamiento que sufríamos. No hay nada de milagroso en ello: tanto la mente como el cuerpo tienen sus límites y es importante saber como funcionan para obtener de ambos el máximo rendimiento. Es muy importante la variedad a todos los niveles. Somos muy complejos y cualquier acción de las manos, aparentemente sin mayor influencia, por medio de la repetición periódica puede llegar a cobrar gran importancia -en su aspecto positivo- equilibrando el desarrollo muscular que deviene de usar un determinado mecanismo día trás día, llegando a complementarlo para conseguir finalmente resultados óptimos (como lo hemos visto, por ejemplo, en los comentarios sobre los rasgueos).

Los ejercicios y micro-estudios aquí presentados responden a varios años de trabajo e investigación. Su apariencia simple y breve ha sido ideada para no perder el tiempo en tediosas lecturas de material secundario y sin gran interés técnico. Creo, sinceramente, que merecen una "oportunidad", invirtiendo algún tiempo en su estudio diario y que, a no muy largo plazo, esta confianza será recompensada.

No cabe duda de que aquí podrían figurar muchos más estudios o ejercicios, pero a continuación hay una serie de hojas dispuestas para este fin, donde los lectores que lo deseen pueden incluir una selección de varios autores, así como agregar las anotaciones que consideren interesantes, ajustando este libro, en cierta medida, a las múltiples necesidades y apetencias personales, con la comodidad de tener el material técnico de uso diario en un solo volumen.

R. B.

Braga 1999

RM 154028